Andrei Pleşu

Pitoresc şi melancolie

HUMANITAS

Andrei Pleşu s-a născut la 23 august 1948, în Bucureşti. Absolvent al Facultăţii de Arte Plastice, Secţia de istorie şi teorie a artei. Doctoratul în istoria artei la Universitatea din Bucureşti, cu teza *Sentimentul naturii în cultura europeană*. Lector universitar la Academia de Arte Plastice, Bucureşti (cursuri de istorie şi critică a artei moderne româneşti) (1980–1982). Profesor universitar de filozofie a religiilor, Facultatea de Filozofie, Universitatea din Bucureşti (1991–1997). Fondator şi director al săptămânalului de cultură *Dilema* (1993). Fondator şi preşedinte al Fundaţiei „Noua Europă” şi rectorul Colegiului „Noua Europă” (1994). Membru al *World Academy of Art and Science* (1997). Membru al *Académie Internationale de Philosophie de l’Art*, Geneva, Elveţia (1999). Dr. phil. honoris causa al Universităţii „Albert Ludwig” din Freiburg im Breisgau, Germania (2000) şi al Universităţii „Humboldt” din Berlin, Germania (2001). *Commandeur des Arts et des Lettres*, Paris, Franţa (1990). *New Europe Prize for Higher Education and Research* la Berlin, acordat de *Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences*, Stanford, *Institute for Advanced Study,* Princeton, *National Humanities Center*, Research Triangle Park, North Carolina; *Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences* (NIAS), Wassenaar; *Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences* (SCASSS), Uppsala şi *Wissenschaftskolleg zu Berlin* (1993). Premiul Academiei

Brandenburgice de Ştiinţe din Berlin, Germania (1996). *Ordre national de la Légion d'Honneur* al Franţei (în martie, în gradul de *Commandeur* şi, în decembrie, în gradul de *Grand Officier*) (1999) etc.

Scrieri: *Călătorie în lumea formelor* (eseuri de istorie şi teorie a artei), Meridiane, Bucureşti, 1974; *Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Univers, Bucureşti, 1980; ediţii Humanitas, 1992, 2003; *Francesco Guardi*, Meridiane, Bucureşti, 1981; *Ochiul şi lucrurile* (eseuri), Meridiane, Bucureşti, 1986; *Minima moralia (elemente pentru o etică a intervalului)*, Cartea Românească, Bucureşti, 1988; ediţii Humanitas, 1994, 2002, 2006, 2008 (trad.: franceză, L'Herne, Paris, 1990; germană, Deuticke, 1992; suedeză, Dualis, Ludvika, 1995, maghiară, Tinivár, Cluj, 2000; împreună cu fragmente din *Limba păsărilor*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000; slovacă, Kalligram, Bratislava, 2001); *Jurnalul de la Tescani,* Humanitas, Bucureşti, 1993, 1996, 2003, 2005, 2007 (trad.: germană, Tertium, Stuttgart, 1999; maghiară, Koinónia, Budapesta, 2000)*; Limba păsărilor*, Humanitas, Bucureşti, 1994; reeditare Humanitas, 1997; *Chipuri şi măşti ale tranziţiei*, Humanitas, Bucureşti, 1996; *Eliten – Ost und West*, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2001; *Despre îngeri*, Humanitas, Bucureşti, 2003; reeditare Humanitas, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008; *Obscenitatea publică*, Humanitas, Bucureşti, 2004; reeditare Humanitas, 2005; *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri*, Humanitas, Bucureşti, 2006, 2007 precum şi numeroase studii şi articole în reviste româneşti şi străine.

Cuvânt înainte

Mai întâi, cartea aceasta a fost plănuită ca o cercetare teoretică asupra picturii de peisaj. Ni se părea – şi pe bună dreptate – că, în vreme ce istoriografia

peisajului a progresat, de-a lungul ultimelor decade, în chip mulţumitor, teoria peisajului, ca să nu mai vorbim de o eventuală filozofie a peisajului sunt palid sau aproape deloc ilustrate. Nu eram, de altfel, cei dintâi care să facă această constatare. În 1950, Heinrich Lützeler declarase deja că „pictura de peisaj, în ciuda actualităţii ei, nu a fost încă abordată din unghiul filozofiei artei”**1**. Esteticianul german socotea, cu alte cuvinte, că, de la Carl Gustav Carus încoace, teoria peisajului e o problemă abandonată. Cu o singură excepţie poate: cartea din 1947 a lui Max J. Friedländer**2**. La aproape un sfert de secol după ce Lützeler se pronunţase în aceşti termeni, Götz Pochat era de părere că lucrurile nu se schimbaseră cu nimic. Deşi cărţi despre peisaj apăruseră din abundenţă, ele „nu ţineau deloc seama de problemele de teoria artei sau de istoria ştiinţei”**3**. Câteva nume se puteau, desigur, invoca (unele – Fr. Paulhan, H. Rehder, A. Lhote, K. Clark – anterioare lui 1940, altele mai noi: Gombrich, Bialostocki etc.)**4**. Dar singure ele nu puteau acoperi nevoia de substanţă a unui cititor dornic să treacă dincolo de factologie pentru a adulmeca tărâmul ideii.

Cum se face că, punând problema naturii – care e prilejul primordial al speculativităţii –, peisajul întârzie a fi cercetat din unghi speculativ e, desigur, greu de înţeles. Dar explicabil, până la urmă. E vorba de o anumită sfială de filozofare a istoricului tradiţional, o sfială care, câtă vreme e doar o formă de modestie, rămâne benignă. De multe ori însă, sfiala aceasta faţă de teoretizare devine *dispreţ* faţă de teoretizare. Un inductivism îngust care se dă drept „respect pentru obiect”, ca şi o proastă înţelegere a noţiunii de „spirit ştiinţific” sunt simptomele caracteristice ale acestei tendinţe, care, în fond, nu e decât o filistină teamă de risc intelectual, o neputinţă (devenită program) de înălţare deasupra documentului, pentru a pătrunde în lumea mai puţin stabilă, dar mai vie, a ipotezelor. Or, metabolismul ştiinţei adevărate se întreţine

cel puţin în aceeaşi măsură în jocul periculos al ipotezelor, cât şi din materia primă a documentelor.

Refuzul teoreticului capătă, uneori, forme dintre cele mai dogmatice. Am cunoscut noi înşine, la Köln, un profesor universitar de istoria artei care îşi făcea un titlu de competenţă din a susţine că „pentru istoricul artelor filozofia e inutilizabilă” (*unbrauchbar*). Venită de la un universitar, aşadar de la cineva care trebuia să fie prin excelenţă sensibil la ispitele „universalului”, afirmaţia ni s-a părut gravă. Venită de la un umanist, aşadar de la un ins dăruit vieţii contemplative, ea era cât se poate de întristătoare. Venită, în sfârşit, de la un profesor german, aşadar de la cineva crescut în ţara însăşi a filozofării moderne, afirmaţia cu pricina ne-a apărut drept catastrofală… Şi mărturisim a fi găsit, nu o dată, energia de a ne duce lucrarea până la capăt, în *furor*-ul polemic stârnit de afirmaţia aceasta.

Suntem, pe de altă parte, deplin conştienţi că, mai ales când e vorba de peisaj, riscul literaturizării neacoperite, al „lirozofiei” în jurul temei „dragostei de natură”, ireversibil compromisă de manualele şcolare, nu e de neglijat. Numai că existenţa acestui risc trebuie să funcţioneze doar preventiv, şi nu inhibitoriu. În privinţa aceasta, ni s-a părut judicioasă observaţia lui Götz Pochat potrivit căreia între pictura de peisaj şi „sentimentul naturii” nu există, necesarmente, raporturi relevante (*op. cit.*, pp. 3–4 şi p. 477). Sunt, într-adevăr, epoci ale istoriei europene în care interesul pentru natură, atestat de impozante opere literare, nu s-a manifestat plastic.[5] Alteori, „comuniunea” cu natura, viaţa propriu-zisă în natură (în mediile rurale, de pildă), produce, mai curând, anesteziere afectivă decât apetit creator, peisagistul fiind, de obicei, un citadin nostalgic, un consumator *ocazional* de natură. E adevărat, aşadar, că sfera picturii de peisaj nu coincide cu aceea a sentimentului naturii. Cercetarea noastră ne-a dus însă şi mai departe: am sfârşit prin a

înţelege că între peisaj şi sentimentul naturii disjuncţia tinde a se accentua până la conflict. *Am sfârşit prin a vedea în peisajul european expresia crizei de principiu în care se află sentimentul european al naturii*. Şi astfel, atenţia noastră s-a deplasat pe nesimţite de la problema teoriei peisajului la aceea a sentimentului naturii. Rezultatul e o analiză a acestuia din urmă, întreprinsă ca prolegomene, ca o *discuţie pregătitoare pentru o eventuală teorie a picturii de peisaj*. Din obiect de studiu, peisajul a devenit, prin urmare, în această carte, simplu material ilustrativ. E de la sine înţeles că, aşa stând lucrurile, nimeni nu trebuie să se arate surprins că, în cuprinsul ei, nu se pomeneşte de cutare artist sau de cutare epocă. De asemenea, nu trebuie să se convertească judecăţile de fapt pe care le facem în legătură cu sentimentul naturii în judecăţi de valoare asupra picturii de peisaj invocate. Când, de pildă, la un moment dat, denunţăm inadecvarea unei anumite imagini faţă de problema reală a naturii, nu implicăm, prin aceasta, lipsa de calitate estetică a acelei imagini.

Fireşte, încercarea de faţă nu epuizează întregul teritoriu istoric şi tematic pe care sentimentul naturii îl presupune. Ruskin avea dreptate să creadă că, urmărit cu înverşunare în toate ramificaţiile sale, subiectul acesta ar putea antrena cu sine „elaborarea unui tratat asupra istoriei lumii”**6**. Ceea ce ne-am propus nu e însă decât o lămurire de primă instanţă a lucrurilor, destinată să întreţină disponibilitatea publicului şi a specialiştilor faţă de problema atacată şi faţă de modul în care am înţeles să ne raportăm la ea.

*

Studiul nostru nu ar fi fost posibil, în această formă, fără cei aproape doi ani petrecuţi în Republica Federală a Germaniei, cu ajutorul Fundaţiei „Alexander von Humboldt”. Bursa pe care această fundaţie ne-a oferit-o

ne-a îngăduit, pe lângă un prelungit răgaz de cercetare la Institutul de Istoria Artei de pe lângă Universitatea din Bonn, şi câteva esenţiale călătorii de documentare în marile centre culturale europene. Era natural, prin urmare, să recompensăm, măcar printr-o dedicaţie, solicitudinea unei instituţii a cărei generozitate nu poate fi, în fond, recompensată.

Mulţumirile noastre se îndreaptă, de asemenea, către cei câţiva prieteni care au ştiut să ne stea în chip încurajator alături de-a lungul redactării acestei cărţi.

Iulie 1979

Note

1. H. Lützeler, „Vom Wesen der Landschaftsmalerei”, în *Studium Generale*, Heft 4/5 1950, p. 211.

2. Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947.

3. Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zum Renaissance*, Berlin – New York, 1973, p. 10.

4. Vezi *Bibliografia*.

5. „Prioritatea pe care cugetarea şi literele o au asupra picturii e mai uşor de perceput în peisaj decât în domeniul figurii umane” – spune şi Fritz Novotny în *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880*, London, 1960, p. 39.

6. John Ruskin, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928, p. 26.

Introducere

Graniţele noţiunii de „peisaj” în istoria şi teoria artei europene

Inevitabil, vom invoca, mai întâi, câteva chestiuni care, deşi ţin de o fastidioasă birocraţie istoriografică, ne pot ajuta să stabilim ce indicaţii asupra „sentimentului naturii” se pot deduce din discuţiile savante privitoare la constituirea şi evoluţia genului peisagistic în arta europeană. Întrebarea de la care pornim este aceasta: începând din care moment se poate vorbi, în istoria artei europene, despre peisaj? Cei de la care avem deja răspunsuri optează pentru o epocă sau alta, optând implicit – şi, din păcate, *numai* implicit – pentru o accepţiune diferită a noţiunii înseşi de care se ocupă. Ei folosesc acelaşi termen pentru a desemna realităţi cu totul diferite, situaţie frecventă şi veşnic născătoare de perplexitate în istoriografia de artă.

Există, de pildă, savanţi pentru care nu se poate vorbi de peisaj în sens deplin decât cam din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Pentru ei, peisajul este, prin urmare, o apariţie târzie în istoria culturii europene. El s-a născut la o dată relativ *exactă*, a devenit o „instituţie” în secolul al XVII-lea şi a culminat cu marile realizări ale veacului al XIX-lea. Între susţinătorii acestei definiţii „restrânse” a peisajului, se pot identifica cercetători la fel de diferiţi ca anvergură ştiinţifică pe cât sunt de diferiţi prin seria de nuanţe cu care înţeleg să-şi justifice convingerile. Câteva exemple:

Ernst H. Gombrich declară, încă de la începutul importantului său studiu *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, că prin peisaj el nu înţelege *any rendering of the outdoor scene, but the established and recognized genre of art* („nu orice reprezentare a lumii exterioare, ci numai genul artistic constituit şi recunoscut ca atare”).[7] Gombrich înregistrează şi opinia adversă, dar o contestă, citând lucrarea din 1649 a lui Edward Norgate[8], din care rezultă că la data respectivă peisajul autonom era socotit o *Noveltie* („noutate”), o *Invencon of these later times* („inovaţie a vremurilor din urmă”).

Heinrich Lützeler, într-un eseu din *Studium Generale*[9], pomenind „peisajele odiseene” ale Romei imperiale drept început legitim al istoriei peisajului european, pare să creadă totuşi că începutul acesta nu şi-a căpătat continuarea decât tot în secolul al XVI-lea, întrucât nu se poate considera peisaj decât o imagine *ohne Einbezug in einen menschlichen oder mythischen Zusammenhang* („care nu se integrează într-un context uman sau mitic”).

La rândul ei, Yvonne Thiéry[10] precizează pe pagina întâi a cărţii sale despre *Peisajul flamand* că, „simplu fundal în Evul Mediu, peisajul a căpătat aspectul unui gen particular abia în secolul al XVI-lea în Ţările de Jos meridionale”. Primul pictor dispus să înalţe spectacolul natural la demnitatea de subiect central al unui tablou ar fi, potrivit cercetătoarei belgiene, Joachim de Patenier.

Oricâtă rigoare ar încerca să introducă fiecare din cercetătorii amintiţi în decuparea exactă a „începuturilor” peisajului european, ei se văd întotdeauna siliţi să accepte că în istorie nu există „generaţie spontanee”. Indiferent cât de limpede ar fi „actul de naştere” al unei realităţi date, ea se revendică inevitabil de la o îndelungă ereditate, pe care documentele contemporane cu ea nu o lămuresc întotdeauna. Cine declară că peisajul s-a născut la cutare dată are aproape datoria să-i schiţeze un – oricât de rudimentar – arbore genealogic. Aşa se face că E. H. Gombrich îi caută rădăcinile în teoria de artă a Renaşterii, reprezentată prin Alberti şi Leonardo, ba chiar în istoriografia antică – la Pliniu, de pildă. Lützeler, căutând repere ale unei „preistorii” a peisajului, le pomeneşte, în treacăt – pe lângă peisajele odiseene –, şi pe cele urbane ale lui Ambrogio Lorenzetti (întrebându-se dacă totuşi ele au fost concepute ca autonome, aşa cum par astăzi la Accademia de Belle Arti din Siena) sau pe Konrad Witz. Cât despre Yvonne Thiéry, ea invocă influenţa picturii veneţiene asupra primilor peisagişti neerlandezi. În aceste

condiţii, a fixa „începutul” picturii de peisaj în a doua jumătate a secolului al XV-lea devine o simplă *manière de parler*…

Rămâne totuşi un fapt că, pentru Gombrich mai ales, între peisajul autonom de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi peisajele apărute ca „fundaluri” în opere anterioare există nu doar o diferenţă „de grad”, ci una „de natură”. Genul autonom nu se desprinde *treptat* din peisajul de fundal, ci este *structural altceva* decât el. O altă categorie de cercetători, reprezentată prin nume ca Kenneth Clark, Max J. Friedländer, Otto Pächt, Charles Sterling, Ludwig van Baldass şi alţii, atribuie dimpotrivă fundalurilor peisagistice anterioare mijlocului de secol XVI calitatea de *sursă* stilistică a peisajelor autonomizate de mai târziu.

În ce ne priveşte, socotim polemica în sine drept neesenţială. Potrivit tezei pe care o vom urmări în capitolele următoare, ceea ce apare (prin salt sau prin evoluţie lentă) pe scena artei europene la sfârşitul secolului al XVI-lea ca „peisaj autonom” trebuie înţeles – oricât ar părea de ciudat – ca având un statut la fel de „impur” ca şi peisajul de fundal. Natura e la fel de „subordonată” într-un caz ca şi într-altul, la fel de violent determinată antropologic. Peisajul de fundal şi peisajul autonom nu sunt decât două moduri de manifestare ale *aceleiaşi* atitudini psihologice – caracteristică, credem, omului european: relativa lui incapacitate de a se comporta dinaintea naturii ca „ochi pur” şi – în consecinţă – de a percepe natura însăşi ca „natură pură”, necontaminată de propria lui experienţă istorică şi culturală. Întru aceasta, ne apropiem de spiritul cărţii lui Gombrich *Artă şi iluzie*. Vom relua şi adânci ipoteza noastră câteva pagini mai jos.

Socotim neesenţiale, dacă nu de-a dreptul minore, şi disputele dintre diferiţi cercetători în legătură cu artistul care deţine întâietatea absolută în procesul de constituire a peisajului „modern”. Cineva acordă această onoare lui

Lorenzo Lotto.[11] Altcineva (Willy Drost) îl preferă pe Adam Elsheimer. În sfârşit, un alt grup de istoriografi (E. H. Korevaar-Hesseling, Joseph Alexander Raczyński, Cornelis van de Wetering)[12] menţionează drept primi „campioni" ai peisajului modern mici maeştri din preajma lui Bruegel, ca Jakob Grimmer sau Herri met de Bles. Această problemă a întâietăţii este o falsă problemă, pentru că rămâne principial insolubilă. Ea presupune mai întâi definirea categorică a noţiunii de „peisaj", pentru ca numai în funcţie de această definiţie să se poată identifica „pionierul" neuzurpabil al genului. Or, fiecare concepţie distinctă despre peisaj trimite, în chip firesc, către un alt întemeietor, ceea ce atestă, o dată mai mult, statutul incert al acestui tip de pictură în general.

Susţinătorilor definiţiei restrânse a peisajului trebuie să le recunoaştem meritul de a fi încercat o clarificare terminologică de care teoria artei poate beneficia, oricât de artificială ar fi – pe de altă parte – clarificarea aceasta. „Artificială", pentru că e prea strâns legată de un argument cronologic şi deci exterior picturii înseşi. Peisagistica ar fi deci acea specie artistică născută *după* mijlocul secolului al XVI-lea şi având drept temă *centrală* un spectacol natural oarecare. Definiţia are – prin restrângere – oarecare acurateţe şi se dovedeşte a fi confortabilă.

Nu acesta este cazul teoriei adverse, al definiţiei *lărgite* a peisajului, potrivit căreia *orice* element vegetal, prezent *oricând*, în *orice context* poate fi înregistrat la rubrica peisaj. Pentru partizanii acestei definiţii, peisajul e o noţiune pronunţat istorică, cu o evoluţie ce poate fi urmărită din cele mai vechi timpuri şi până astăzi. Iar aşa-zisa lui „autonomizare" din târziul veacului al XVI-lea nu e decât un episod dintr-o istorie mult mai cuprinzătoare, o etapă din biografia genului, însemnată, dar nu creatoare de mutaţii stilistice decisive. Numai dintr-o asemenea perspectivă sunt posibile studii de tipul celor semnate de

Karl Woermann, F. Basuradschi, Margret Heinemann, Hans Otto Schaller, M. Rostovtzeff, Joseph Gramm, Chr. M. Dawson, K. Schefold şi alţii.[13] În această tradiţie se înscrie de curând şi Götz Pochat, de vreme ce perioada acoperită de cercetarea sa *se opreşte* la Renaştere.

În limitele acestei categorii de savanţi, problema începuturilor peisajului european se identifică aproape cu aceea a începuturilor artei europene. Hans Otto Schaller e dispus să lege aceste începuturi de numele scenografului antic Agatharchos şi de acela al lui Apollodoros din Atena[14], iar pentru Margret Heinemann elementele de peisaj din arta creto-micenianã îngăduie concluzia că încă din acea epocă peisajul era „un scop în sine al activităţii artistice” (*Selbstzweck künstlerischer Betätigung*).[15] Acelaşi tip de gândire e practicat şi de majoritatea cercetătorilor peisajului extrem-oriental. Specialişti de talia unor Michael Sullivan sau Laurence Sickman sunt gata să considere drept peisaje (fie şi incipiente) imagini cu vagi indicaţii de ambianţă exterioară datând încă din timpul dinastiei Han, deşi, dintr-un alt punct de vedere, primele peisaje chinezeşti închegate ar fi abia performanţa secolului al X-lea (după sfârşitul dinastiei Tang).[16]

Evident, nu putem fi de acord cu tendinţa de a lua prezenţa unei frunze sau a unui trunchi vegetal maximal stilizat drept simptom al unui deja prezent interes pentru natura exterioară, şi cu atât mai puţin al „iubirii de natură”, „inerentă”, cum se spune, firii umane. Istoricii atât de sârguincioşi şi, de fapt, uşor sentimentali care ilustrează această tendinţă au totuşi un merit fundamental: ei relativizează în chip salutar excesele rigoriste ale teoreticienilor peisajului autonom. Aceştia par, uneori, să sugereze că nu numai peisajul lipseşte din epocile anterioare secolului al XVI-lea, dar chiar şi interesul pentru natură, concluzie la fel de stranie pe cât ar fi de stranie aceea că lipsa reprezentărilor de siluete feminine în plastica mesopotamiană atestă o lipsă de interes a

mesopotamienilor pentru farmecele feminine în general. Un alt exces, comis de adepţii „peisajului pur” şi temperat de aceia ai evoluţiei lente a genului, constă în tocmai nefireasca accentuare a importanţei decisive pe care ar avea-o pentru definiţia peisajului totala lui curăţire de orice *parerga*, de orice ingrediente extrapeisagistice. Există, în definitiv, chiar în secolul al XVII-lea, peisaje cu adevărat pure, peisaje cu totul nelocuite? Din câte ştim, ele sunt, de fapt, rarisime. Chiar dacă natura deţine trei sferturi din partitura unui tablou, ea lasă întotdeauna suficient loc unor arhitecturi de fundal, unui grup de drumeţi în planul median, unui pod zvârlit peste o apă, unei turme, unei mori, unei bărci, pe scurt prezenţei – fie şi aluzive – a unui mediu *construit* sau, în orice caz, *adăugat* celui natural. A vorbi despre peisaj absolut pur e, aşadar, o vanitate. Apar la tot pasul semnificative dileme: cum vom clasa, de pildă, peisajul urban (*townscape*)?**17** Cum îl vom deosebi de pura topografie? Dacă ţinem la prezenţa „imaculată” a naturii, vom trata orice reprezentare a mediului citadin drept fără legătură cu pictura de peisaj. Dar atunci, o spectaculoasă galerie de artişti (de la Ambrogio Lorenzetti – prin Vermeer, Canaletto, Bellotto, Guardi – până la Utrillo) dispare din istoria peisajului european. Care e hotarul dintre aşa-numitele *vedute esatte* – născute în Italia secolului al XVII-lea şi foarte răspândite în Olanda secolului al XVIII-lea – şi cele *ideate* sau *di fantasia* ale unor Ghisolfi, Pannini sau Marco Ricci? Când devine o lucrare arheologizantă, atentă la chipul *real* al ruinelor (ca în cazul lui Viviano Codazzi)**18**, peisaj romantic (ca în cazul lui Hubert Robert)? Dacă *Vederea din Delft* a lui Vermeer e peisaj, lucrările lui Pieter Saenredam sau ale lui Pieter de Hooch sunt şi ele peisaje? Topografi ca Joris Hoefnagel sau Anthonius van Wyngaerde sunt peisagişti?

Admiţând că peisajul arhitectural nu se potriveşte foarte exact categoriei peisajului autonom, ce vom face cu

peisajul animalier? Vom putea socoti peisaje vitrinele zoologice ale lui Roelant Savery? Iar dacă portretul unui personaj ilustru instalat într-un peisaj oarecare ţine mai mult de specia portretului decât de aceea a peisajului (tratat, în cazul în speţă, ca simplu fundal), atunci cum vom califica uriaşul tablou al lui Paulus Potter de la Mauritshuis (Den Haag), în care ni se prezintă portretul „eroizat" al unui viţel, proiectat pe o „vedută" devenită anexă pură? În fine, dacă peisajul autonomizat reduce figuraţia la simplu *staffage*, în ce măsură lucrările unor Avercamp sau Aert van der Neer, în care *staffage*-ul acoperă totuşi *întreaga* suprafaţă pictată – sunt peisaje?

Mai departe: pictorii de flori sunt o subspecie a peisagiştilor, derivaţi din aceştia printr-o şi mai avansată specializare, sau ilustrează mai curând natura moartă? În ce măsură ornamentica vegetală a manuscriselor medievale (analizată ca element peisagistic de Ruskin) sau decorurile florale ale lui Philipp Otto Runge se pot discuta sub titlul de „reprezentări ale naturii"? Dacă da, atunci avem în ele un argument palpabil că nu orice reprezentare de natură e peisaj. Dacă nu, dacă le percepem drept simplă stilizare decorativă, vom trata drept *decorum* şi scrupuloasele desene de flori ale lui Pierre-Joseph Redouté (admirat de Marie-Antoinette şi de împărăteasa Joséphine), în ciuda certei lui aplicaţii „naturaliste"?

Există, apoi, lucrări destul de timpurii care, deşi calificabile drept „peisaje cu figuri", sunt rezultatul colaborării unor artişti deja specializaţi. Lomazzo consemnează astfel colaborarea dintre un anume Cesare da Sesto şi un peisagist, probabil nordic, zis Bernazzano, ca fiind anterioară lui 1510 (deci colaborării mai târzii dintre Patenier şi Quentin Metsys).**19** Cu alte cuvinte, s-ar spune că „peisagistul" a devenit o persoană „autonomă" înainte de „autonomizarea" peisajului. Iar ceea ce socotim uneori drept „peisaj de fundal" e „fundal" doar prin raportare la scena reprezentată, în vreme ce prin

raportare la propriul lui creator e deja peisaj pur. Pe de altă parte, Max J. Friedländer are dreptate să afirme că „datorăm cele mai înalte realizări ale picturii de peisaj unor maeştri care nu erau propriu-zis peisagişti” (van Eyck, Rubens, Rembrandt etc.).**20**

Cum vedem, dinaintea partizanilor „peisajului-instituţie”, născut ca atare abia către secolul al XVII-lea, se ridică un întreg labirint de întrebări, care pot fi evitate doar renunţând la prea vehementele distincţii dintre „natura-scenă” şi „natura-actor”, practicate de unii cercetători. Există în Antichitate, ca şi în Evul Mediu, o sumedenie de lucrări în care, deşi natura e utilizată doar ca fundal pentru o scenă mitologică sau religioasă, calitatea propriu-zisă a reprezentării obligă la o mai tolerantă grăniţuire istorică şi stilistică a peisajului „autonom”. Există fundaluri care se „autonomizează” prin calitate artistică, înainte de a o face prin debarasare de *parerga*. Şi, de altfel, peisajul „de fundal” e departe de a constitui o categorie atât de omogenă pe cât pare. Ambianţa pe care el o oferă scenei reprezentate nu e întotdeauna neutră sau strict decorativă: s-ar putea alcătui, pe baza unui material ilustrativ suficient de întins, o foarte nuanţată tipologie a fundalurilor: de la cele care contrastează cu anecdota pictată, la cele care o susţin armonic, de la fundalul imanentizator, la cel eroizant, sau ironic, sau sentimental.

La capătul unor astfel de consideraţii, vom admite că e greu de imaginat o istorie a peisajului european din care fraţii Limbourg, van Eyck, Mantegna, Giovanni Bellini, Altdorfer, Dürer, Lorenzo Lotto şi atâţia alţii ar fi absenţi, pentru a face loc unor Grimmer, Lautensack, Hirschvogel etc., şi aceasta numai pentru că – *strict cantitativ* – e *mai multă* natură la cei din urmă decât la cei dintâi. Un inexplicabil *cantitativism* e, de altfel, păcatul capital al unora dintre adepţii „purismului” teoretic în discuţie. La limită, această tendinţă ar eşua în statistica cea mai

vulgară: de la *n* copaci în sus avem peisaj, sub acest număr nu: când natura ocupă atâtea fracţiuni din întregul suprafeţei pictate avem peisaj, când nu, nu! Or, cine se apropie cu mai puţine prejudecăţi de problema peisajului de fundal se vede în mod firesc înclinat să recunoască că în a doua jumătate a secolului al XV-lea, de pildă, şi în primele decade ale secolului al XVI-lea, peisajul european cunoaşte, în Italia mai ales, dar nu numai acolo, ceasuri glorioase.**21**

Dacă la începutul Quattrocento-ului la un Bono da Ferrara sau la Pisanello fundalurile au încă un caracter abstract, îngăduind o prezenţă mai curând mentală a naturii, câţiva ani mai târziu, la Pesellino (1422–1457) sau la Filippo Lippi (1406–1469), lucrurile se schimbă. Apar spectaculoase orizonturi absorbante, serpentine pierzându-se printre munţi albăstrui, precum şi timide decoruri arhitectonice, premise ale acelor cunoscute *fabriques* care vor face vogă în peisajul idealizat al secolului al XVII-lea. Impunătoarea lucrare *Martiriul Sf. Sebastian* atribuită lui Antonio şi Piero del Pollaiuolo (National Gallery, Londra) cuprinde, în jumătatea ei superioară, un grandios peisaj, cu efecte de adâncime obţinute printr-o abilă manipulare a perspectivei cromatice. În apa râului ce şerpuieşte spre planul ultim, se oglindesc, pictural, siluetele formelor vegetale dimprejur. Tot la National Gallery din Londra se poate admira o *Adoraţie a Regilor* a lui Filippino Lippi, în care două treimi din întreaga suprafaţă a tabloului (ca să vorbim în termenii cantitativismului mai sus invocat...) sunt acoperite de un peisaj muntos, deschis, în extrema lui dreaptă, către depărtări ritmate de o melancolică procesiune de coline. În aceeaşi colecţie, ni se pare demnă de înregistrat o lucrare de Luca Signorelli (1441–1523), pe care îl cunoaştem ca pictor de exasperate anatomii, dar care se dovedeşte aici (*Fecioara cu Pruncul*) un dotat creator de peisaj. Un detaliu din planul al doilea al tabloului ne reţine, în mod

special, atenţia: sunt doi călugări surprinşi într-un moment de răgaz „la iarbă verde”; stau întinşi pe o pajişte, cu toiagurile şi legăturile pentru merinde abandonate alături; s-au descălţat şi citesc, într-o benevolentă lumină de amiază. Momentul, de o pioasă candoare, dar, în acelaşi timp, de o viguroasă ruralitate atestă o formă de integrare în natură care nu mai avea nevoie să aştepte o sută de ani pentru a se exprima peisagistic. Antonello da Messina, Fra Bartolomeo, Cima da Conegliano (vezi *Peisajul de coastă cu doi bărbaţi luptându-se* de la Muzeul Dahlem din Berlin), Giovanni Bellini şi, mai cu seamă, Giorgione (cu al său faimos *Il Tramonto*, care e, în fond, peisaj autonom) vor reprezenta cu strălucire gustul pentru peisaj în secolul al XV-lea şi la începutul secolului al XVI-lea. Fenomenul nu este, de altfel, la data respectivă, strict italienesc, ci european. El se ilustrează, credem, suficient de convingător şi prin nume ca Jan van Eyck, Geertgen tot Sin Jans (vezi *Ioan Botezătorul* de la Dahlem), Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Jan de Beer (excelentul triptic de la Wallraf-Richartz Museum din Köln), Wolf Huber (cu desenele sale în peniţă păstrate la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg), Hans Wertinger (autor al unui ciclu de anotimpuri incluzând – pentru luna iunie – o scenă de picnic a cărei vivacitate trimite cu gândul la „dejunurile pe iarbă” impresioniste).

Din cele de mai sus, rezultă că distincţia dintre „peisajul de fundal” şi „peisajul autonom” este departe de a fi relevantă. Mai mult decât atât: trecerea naturii din fundal în prim-plan, în loc să indice eliberarea ei din cercul vicios al antropomorfismului european, nu e decât o mai subtilă afirmare a acestuia. Ea pare lăsată să ocupe întreaga scenă, pare, în sfârşit, să devină obiectul unei dezinteresate declaraţii de dragoste, dar, în realitate, declaraţia aceasta se dizolvă, pe nesimţite, în stupoarea unei rupturi încă şi mai adânci. Izgonit din peisaj, omul se manifestă în continuare, spectral, în preajma lui. Îl

contemplă. Propunându-şi natura drept *obiect* pur, privitorul se afirmă încă şi mai acut pe sine ca *subiect*. Încât *„peisajul autonom" devine „peisajul de fundal" al conştiinţei care îl contemplă*. Privitorul îşi transformă propriile obsesii în *parerga* ale peisajului privit. O dată mai mult, natura nu e lăsată singură… Şi, cu cât se vorbeşte mai mult despre ea, cu cât i se fac mai multe portrete, fiinţa ei adevărată se îndepărtează. Ca un idol care e cu atât mai misterios, cu cât îşi arată mai multe chipuri: ca un adevăr cu atât mai suspect, cu cât e mai des repetat în retorica zilnică.

Suntem de părere, prin urmare, că apariţia peisagistului profesionist şi a peisajului autonom este mai curând expresia unei *crize de comunicare* între natură şi om decât garanţia unui sentiment al naturii pur şi echilibrat. Deocamdată, ne mulţumim să recurgem, în locul demonstraţiei, la o analogie. Şi anume: cine ar încerca să schiţeze o cât de frugală istorie a sportului ar constata, fără îndoială, că apariţia competiţiei atletice nu coincide, în timp, cu apariţia atletului specializat, a sportivului de performanţă. Sportul în sine e mai vechi decât sportivul de meserie, gimnastica e mai veche decât gimnastul profesionist. Profesionismul e, cu alte cuvinte, o „invenţie" târzie a sportului european, atât de târzie, încât abia în ultimele decenii el şi-a atins apogeul şi criza deopotrivă. Atletul antic era unul de ocazie: el deţinea, desigur, resurse fizice neobişnuite, dar nu era anume antrenat pentru a fi redus la exercitarea lor exclusivă. Tânărul atenian sau spartan se raporta mereu la idealul omului *total*, armonic, al omului în care energia fizică şi calitatea psiho-spirituală sunt just proporţionate. Nu se accepta corpul frumos decât ca semn al sufletului frumos, nu se accepta, aşadar, hipertrofia unuia în dauna celuilalt. „Gimnastul" (*gymnastés*) era infinit mai mult decât un simplu „specialist" în cultura fizică (*paidotríbes*), în măsura în care putea divaga teoreticeşte asupra artei sale.

Pe scurt, gimnastica era un „de la sine înţeles” al „paideii” clasice, democratic oferit oricărui cetăţean tânăr. Abia târziu s-a produs radicala sfâşiere a omului total în două categorii de estropiere: savantul neputincios, pe de o parte, şi atletul decerebrat, pe de alta. Dar apariţia acestei „specializări” nu semnifică nicidecum un progres în economia generală a speciei umane. Dimpotrivă: când devine necesar un specialist al vitalităţii fizice cum este sportivul de performanţă înseamnă că regnul uman, în întregul lui, trăieşte o criză de vitalitate. Când sportul devine o funcţie *autonomizată* în cadrul societăţii, o ocupaţie de castă, cu greu se poate vorbi despre un triumf al energiei şi abilităţii corporale; ceea ce se petrece e mai curând o trecere a acestora în clasa „curiozităţii”, a excepţionalului. Din experienţă de masă, subordonată idealului mai înalt al deplinătăţii somatic-spirituale a fiinţei umane, sportul devine un spectacol remunerat, în cuprinsul căruia o minoritate de meseriaşi suprasolicitaţi mimează, dinaintea unei majorităţi dezadaptate, utopia efortului dezinvolt şi a competitivităţii echitabile.

Tot astfel, apariţia peisajului autonom, lansarea naturii ca vedetă a imaginii şi a „peisagistului” ca „manager” al ei ni se pare a atesta ocultarea semnificaţiei ei reale şi ecloziunea unei grave degenerescenţe a relaţiilor dintre om şi natură, ajunse astăzi în punctul lor critic. Aşa stând lucrurile, socotim – împreună cu Jean Zeitoun – că, în cercetarea naturii şi a sentimentului naturii, termenul „peisaj”, departe de a constitui „conceptul central”, ar trebui să capete statutul unui simplu „concept operatoriu”[22], al unui instrument orientativ, pertinent numai până la o anumită limită. Odată lămurit acest lucru, putem începe.

Note

[7]. Ernst H. Gombrich, „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”, în *Norm, and Form:*

Studies in the Art of the Renaissance, London, 1966, p. 107.

8. Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, 1919. Cf. *infra*, cap. III, n. 86.

9. Heinrich Lützeler, „Vom Wesen der Landschaftsmalerei", în *Studium Generale*, fasc. 4/5, 1950, p. 211.

10. Yvonne Thiéry, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle*, Paris – Bruxelles, 1953, p. 1.

11. E. Tietze-Conrat, „Das erste moderne Landschaftsbild", în *Pantheon*, XV, 1935.

12. Cf. E. H. Korevaar-Hesseling, *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*, Amsterdam, 1947, J. A. Raczyn´ski, *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main, 1937, Cornelis van de Wetering, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*. Diss. Bonn, 1938.

13. Cf. Karl Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, München, 1876, F. Basuradschi, *Landschaftliche Elemente in der Mesopotamischen Kunst des IV. und III. Jahrtausends*, Basel, f. a., Margret Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Diss. Bonn, 1910, Hans Otto Schaller, *Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei*, Berna, 1910, M. Rostovtzeff, „Die hellenistisch-römische Architektur-Landschaft", în *Mitteilungen des deutschen Archäeologischen Instituts. Römische Abteilung*, Berlin, XXVI, 1911, pp. 1–196, Joseph Gramm, *Die ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912, Chr. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape*, New Haven, 1944, K. Schefold, „Vorbilder römischer Landschaftsmalerei", în *Mitteilungen des deutschen Archäologischer Instituts. Athenische Abteilung*, Atena – Stuttgart, LXXI, 1956, pp. 211–231.

14. Cf. H. O. Schaller, *op. cit.*, p. 8.

15. Cf. M. Heinemann, *op. cit.*, p. 22.

16. Cf. Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, London, 1961, şi Laurence Sickman, Alex. Soper, *The Art and Architecture of China* („The Pelican History of Art"), London, 1971.

17. Cf. J. G. Links, *Townscape Painting and Drawing*, 1972, şi Th. G. Cullen, *Townscape*, London, 1961.

18. Cf. Roberto Longhi, „Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica", în *Paragone*, an VI, nr. 71, nov. 1955.

19. E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 151, n. 24.

20. Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947, trad. engl. *Landscape. Portrait. Still-life*, Oxford, f. a., p. 70.

21. Cf. între altele, Rezio Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935, M. Moore, *Del paesaggio nella pittura di Raffaello*, Napoli, 1920, St. Bottari, „La visione della natura nella pittura veneziana del Quattrocento", în *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Venezia, 1963, şi A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.

22. Cf. Jean Zeitoun, „La notion du paysage", în *Nouvel environnement*, nr. 145, sept. 1969, pp. 30–38.

I. Natură şi feminitate

1. Zeiţa-Natură. Câteva alegorii europene

Înainte de a fi interesantă vizual, natura a fost – încă din Antichitatea timpurie – extrem de stimulatoare în plan alegoric. Înainte de a fi „privelişte", ea a fost, aşadar, un personaj; şi întotdeauna un personaj *feminin*.

Conceptul de „natură" (*phýsis*)**23** – aşa cum era folosit încă de presocratici – stătea, e drept, la început, deasupra oricărei personificări. La Parmenide, apare însă,

alături de conceptul însuşi – resorbit, de altfel, în mai cuprinzătorul „fiinţă” –, şi o imagine: aceea a unei zeiţe „care ţine cârma tuturor lucrurilor” (*pánta kybernái*) şi care ca „principiu al amestecurilor” (*míxios árchei*) prezidează domeniul „împerecherilor şi al naşterilor” (Diels-Kranz, fr. 12, 3–6). În strâns raport cu Eros (fr. 13)[24], zeiţa lui Parmenide e recunoscută încă de Plutarch ca nefiind alta decât Afrodita[25]. În chip semnificativ, îi sunt atribuiţi, drept „fii”, *Thánatos* (Moartea), *Hýpnos* (Somnul), *Léthe* (Uitarea) şi *Géras* (Bătrâneţea), entităţi de acelaşi ordin, aşadar, cu cele socotite de Hesiod drept „fii ai zeiţei Nopţii” (*Theogonia*, v. 211–228).[26] Afinităţile dintre Zeiţa-Natură şi zona nocturnă a lumii vor avea un prelung ecou în întreaga istorie a culturii europene, de la presocratici până la Novalis. Simbolic, noaptea desemnează, ca şi nuditatea, lipsa oricăror atribute, haosul, substanţa necalificată a începuturilor. Natura e – în acest context – definită ca *materia prima*, ca latenţă, ca temelie nevăzută, faţă de care „peisajul” e doar un „fenomen” întâmplător.

Prezenţa Afroditei – cealaltă „rudă” simbolică a naturii – se va consolida şi ea în ambianţa culturii antice, până la a deveni, la Epicur şi, mai ales, la epicureanul latin Lucreţiu, explicită. Lucreţiu preia aproape literal imaginea parmenideană: naturii-cârmaci (*pánta kybernái*) îi corespunde *Natura gubernans*. Iar identificarea cu Venus e proclamată în versuri celebre:

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptasalma Venus… etc.

Ecuaţia Venus – Natura e somptuos dezvoltată şi în texte care, deşi ne-au parvenit în transcrieri târzii, se referă la o tradiţie mai veche şi – spiritual – opusă gândirii epicureice: o tradiţie legată, mai curând, de universul orfic[27]. Într-o bogată suită de incantaţii magice, antologate de K. Preisendanz[28], se întâlneşte atât tema „naturii-mumă” (*Phýsis pammétor*), cât şi a echivalenţei ei

cu Afrodita. Imnurile la care ne referim se rosteau în timpul pregătirii unui „elixir” al iubirii a cărui putere magică depindea de bunăvoinţa „stelei Afroditei”.[29]

Spectaculoasă – pe linia analogiei mai sus invocate dintre natură şi noapte – este tendinţa unor texte orfice de a suprapune figura Afroditei cu aceea a Lunii:

Atotnăscătoare şi de iubire zămislitoare Afrodita, Purtătoare de faclă, luminoasă, strălucitoare Selenă...[30]

(Preisendanz, IV, 2556)

Într-o lungă „rugăciune către Selene”, citată de Kerényi, identitatea „Physis – Aphrodite – Selene” devine tema dominantă.[31] Zeiţa, început şi sfârşit a tot ce există, forţă atotdeterminatoare (*Damnó*) determinând Determinarea însăşi (*Damnodamía*), ţine în mână un sceptru de aur şi, ca o adevărată „podoabă a nopţii” (*nyktós ágalma*), este „frumoasă prin naştere” (*kalligéneia*). Ne aflăm, poate, cu aceasta, dinaintea unuia dintre primele documente europene atestând „frumuseţea” naturii. Iar caracterul ei „lunar” va continua să se afirme, într-o formă sau alta, şi în alte texte. În *Hypnerotomachia Polyphili,* de pildă, el e sugerat prin întruchiparea naturii ca „nimfă”. Stăpâna nimfelor e, se ştie, Diana, totodată zeiţă a Lunii. Pe de altă parte, alegoria nimfei pune în joc şi complexa simbolică a universului acvatic, asupra căreia vom reveni îndată. Nimfa e o fiinţă vegetal-umidă. Şi somnolentă (*die Nymphe darf nicht munter sein / Und wo sie steht, da schläft sie ein*[32] – spunea Goethe, *Faust*, II, v. 1276). În aceeaşi ordine de asociaţii, Wolfgang Kemp citează o inscripţie aflată pe o gravură aparţinând lui Marten de Vos (sfârşitul secolului al XVI-lea) şi potrivit căreia:

Auspicio Lunae, Naturae munera crescuntRobur et hinc Infans concipit omne suum.[33],[34]

Literatura pitagoreică (vezi, de pildă, colecţia de imnuri ale lui Mesomedes[35]) face adesea din „Muma

universală” (*kósmu matér*) un personaj complementar, ca şi Luna, zeităţii diurne a Soarelui. În acest context, ea apare ca asimilabilă nu doar Afroditei, ci şi zeiţei Rhea-Cybela. Independent de Mesomedes şi două veacuri după el (400 e.n.), poetul roman Claudian ilustrează de asemenea relaţia dintre Zeiţa-Natură şi Zeul-Soare (cf. *De consulatu Stichionis*, 2, v. 424–431), recurgând la o imagine mitică nu lipsită de elemente orientalizante (mithraice).**36** Zeiţa-Natură apare ca păzitoare a pragului îndărătul căruia se află „grota nesfârşitului Aion”**37** (*immensi spelunca Aevi*), loc originar al Timpului şi al Lumii. În jurul grotei stă încolăcit Uroboros, şarpele care-şi muşcă singur coada, simbolizând veşnica reiterare a marilor cicluri cosmice. Natura păzitoare de prag e „bătrână, dar frumoasă”. De membrele ei sunt legate suflete înaripate:

Vestibuli custos vultu longaeva decoroante fores Natura sedet, cunctisque volantesdependent membris animae…

În interiorul grotei lui Aion, se află zeiţa Nyx (Noaptea)**38** şi două surori (Ide şi Adrasteia), ambele adorate adesea drept simple aspecte ale Rheii-Cybela. Aspectul „Adrasteia” ar accentua nu atât dimensiunea *maternă* a zeiţei, cât pe aceea de *judecătoare* a sufletelor, „vameşă” a celor care ies din „grota originară” pentru a intra în viaţă sau, invers, revin, prin moarte, la stadiul latenţei transmundane. Adrasteia e deci o zeiţă a Destinului. A te naşte e a cădea sub legea ei, de care doar moartea te eliberează. Kerényi notează şi identităţile stabilite în mediul stoic între *Adrásteia*, pe de o parte, şi *Anánke* (necesitatea), *Peproméne* (predestinarea), *Heimarméne* (sortitul), *Prónoia* (providenţa), pe de alta.**39**

Aspectul „Adrasteia” al naturii nu este însă atât de răspândit în aria europeană pe cât este de răspândită alegoria „Naturii-mumă”. Ea reapare, iată, în plin Ev Mediu, la Alain de Lille, în poemul său epic *De planctu*

Naturae.[40] După Wolfgang Kemp, sursa scriitorului medieval e „bine cunoscuta viziune a lui Isis” a lui Apuleius (*Metamorfoze*, 11, 47).[41] Ni se descrie o „tânără femeie” a cărei îmbrăcăminte oglindeşte întreaga Creaţie. Pe cap, poartă o coroană care se învârteşte, simbolizând cerul zodiacal. Roba ei e şi ea un simbol: al elementului Aer; tot astfel, mantia şi tunica sunt, respectiv, simboluri ale Apei şi Pământului.

Un alt model iconografic al naturii este acela al zeiţei nude cu mai mulţi sâni, din al căror lapte se hrăneşte întreaga suflare. E acea Diana Ephesia, *Multimammia* (*Polymastós*), unul dintre idolii cu care primii creştini aveau cel mai mult de furcă (cf. Hieronymus, *Comentariu la Scrisoarea către efeseni*, în Migne, *Patrologia Latina*, 26 S. P. 44).[42] Wolfgang Kemp regăseşte o imagine asemănătoare într-o scrisoare a lui Pietro Summonte către Marc-Antonio Michiel, datată 20 martie 1524[43]: e vorba de o ilustraţie la Pliniu, aparţinând unui oarecare Gaspare Romano. Natura e reprezentată ca o frumoasă femeie şezândă, care ţine dinaintea sânilor un glob pământesc asupra căruia îşi revarsă laptele.

În sfârşit, Cesare Ripa, în a sa *Nova iconologia* (Roma, 1618), reia acelaşi motiv, explicându-l în termeni aristotelici: „Femeie nudă, cu sânii plini de lapte şi cu un vultur în mână – cum se vede într-o medalie a împăratului Hadrianus – reprezentând Natura, conform definiţiei lui Aristotel din cartea a doua a *Fizicii*: principiu aflat în lucrurile unde găsim mişcarea şi transformările prin care iau naştere toate cele pieritoare. E femeie şi e nudă şi se împarte, ca principiu, în activ şi pasiv, activului zicându-i-se formă, şi pasivului – materie. Activul e desemnat prin sânii plini de lapte, căci forma e cea care hrăneşte şi susţine lucrurile create, tot astfel cum – cu sânii săi – femeia îşi hrăneşte şi susţine pruncii. Vulturul, pasăre prădătoare şi foarte lacomă, e legat mai ales de celălalt principiu, numit materie, care, mişcându-se şi schimbându-

se din nevoia de formă, distruge sau, în orice caz, combate lucrurile pieritoare.”

În veacul al XVIII-lea, alegoria naturii îşi pierde aura speculativă, prezentă încă în textul lui Ripa, pentru a cădea în pastoralitate şi didacticism. Natura e o tânără fecioară destinată să dea artelor lecţii de simplitate.[44] Din „model” ideal, ea devine, din ce în ce mai categoric, o „învăţătoare activă”, sfârşind, în preajma Revoluţiei Franceze, prin a se consacra drept alegoria optimă a democraţiei. Ea e muma unor copii – oamenii – egali în drepturi. Fraternitatea şi Libertatea devin atributele ei constante. Guillaume Boichot o reprezintă ca atare în relieful de deasupra intrării principale a Panthéonului parizian. Iar criticul Franţei revoluţionare, Quatremère de Quincy, explică şi omagiază lucrarea lui Boichot în termeni caracteristici.[45]

Pătrunzând în ambianţa Germaniei moderne, ne vedem îndemnaţi să revenim la întruchipările orfice ale naturii.[46] Îl vom menţiona pe Goethe şi, mai ales, pe tânărul teolog elveţian din cercul lui de la Weimar, Christof Tobler, cunoscut în epocă pentru exaltatele sale pagini despre Zeiţa-Natură şi pentru o serie de traduceri din literatura orfică. Între ele, se află chiar un „imn către Physis”[47] alcătuit din aproape toţi acei *topoi* enumeraţi până acum: Natura-*Polyméchanos* (Atotproducătoarea), Natura-*Kybernéteira* (Călăuzitoarea), Atotdeterminatoarea (*Pandamátor*), Nedeterminata (*Adámaste*), Veşnic-mişcătoarea (*Kinesiphóre*), Semănătoarea (*Polýsporos* = bogată în seminţe) etc. Trebuie de altfel specificat că atunci când Tobler – abandonând oficiul de traducător – îşi spune propria părere în legătură cu chipul Zeiţei-Natura, el îi adaugă o notă absentă din textele orfice: „Fără să o rugăm şi fără să ne prevină – spune el –, ea ne antrenează în dansul ei şi ne învârteşte până când îi scăpăm din braţe, extenuaţi.”[48] Naturii i se atribuie, aşadar, *echivocul dansului*, atrăgător şi riscant deopotrivă. Ea se joacă.

Seduce. Înşală. Aşa o vede şi Goethe când, la 2 august 1831, îi spune lui Soret: „Natura este o fată tânără şi niţel cochetă, care ne atrage printr-o mie de gesturi, dar care, tocmai când avem impresia că ne aparţine, ni se smulge din braţe, lăsându-ne să îmbrăţişăm o umbră”. E ceva *dionisiac* în spectacolul oferit de natură; ea degajă o vitalitate absorbantă, devorantă aproape, profund neliniştitoare. „Dansul” ei narcotizează. Apelurile ei sunt parabole ale amăgirii înseşi. Suntem, pe scurt, confruntaţi cu o stihie aflată, în sine, „dincolo de bine şi de rău”, o instanţă neutră şi cu atât mai severă, dinaintea căreia suntem puşi la încercare. Ne vom lăsa amăgiţi sau vom rezista farmecelor ei de suprafaţă, pentru a-i descoperi adevărul, care pare să fie totuna cu neantul acelor farmece? Cum vedem, natura capătă, încet-încet, toate atributele „Eternului Feminin”: ea poate fi dătătoare de viaţă, mumă binefăcătoare, care ne „înalţă în tării”, sau iluzie pură şi cădere.

Duplicitatea fundamentală a imaginii naturii se poate ilustra şi prin caracterizările, aparent contradictorii, pe care ea le capătă în unele tradiţii ale culturii europene: în tradiţia clasică, de pildă, ea e „*Ratio*”, principiu al ordinii, al clarităţii, nu o dată întruchipat de zeiţa Minerva. În limbajul neoplatonicilor însă, natura, ca *anima mundi*, preia ceva din bifrontalitatea sufletului plotinian: cu un chip priveşte în sus, cu altul în jos. Un Benedetto Varchi (*Lezione della Natura*) vedea în ea o simplă *potenza irrazionale*, adăugând totuşi că, paradoxal, ea nu face nimic *irrazionabilmente*. Natura este deci, ca şi feminitatea, o *coincidentia oppositorum*. Oricum, chiar şi în ipostaza ei de germene al „rătăcirii”, aşadar în ipostaza ei „negativă”, ea nu e mai puţin sublimă, căci devine aproape o „probă iniţiatică”, un criteriu de selecţionare a celor puternici. Am spune că în fiinţa naturii – mereu, ca şi în aceea a feminităţii – regăsim structura intimă a *muzicii*.[49] Le vedem întâlnindu-se sub categoria

dionisiacului: ele sunt, rând pe rând, irezistibile, generoase, incomprehensibile şi periculoase; sunt devenirea însăşi: imposibil de captat şi captând totul, fără încetare. De altfel, rădăcina *phy* din care derivă cuvântul grecesc pentru „natură” (*phýsis*) evocă ideea de „creştere organică”, „desfăşurare”, „devenire” (vezi şi derivaţia *phytón* = plantă).**50** Kerényi propune pentru *phýsis* traducerea germană *Gewachsenheit*. E, aşadar, „Fiinţă”, dar Fiinţă percepută pe fondul unei perpetue deveniri, „Fiinţă întru Devenire” ar spune filozoful.

Acesta este marele echivoc al naturii (nu era şi muzica, după Thomas Mann, „echivoc devenit sistem”?): ea are chipul *stabilităţii* ultime şi destinul neîncetatei tranzienţe. Ea pare un monument durabil, şi este, în fond, inconsistentă, ca o alunecare de ape.

2. Natura şi simbolica apei

Lanţul simbolic Natură – Noapte – Feminitate se prelungeşte în mai toate marile arii culturale ale lumii, prin anexarea simbolismului acvatic. Ca şi feminitatea, apa e substanţa fertilităţii. Ca noaptea, ea e o emblemă a virtualului**51**, a ne- (sau mai bine a pre-) determinării. Ca şi natura, ea pare trupul însuşi al devenirii. Pe linia simbolismului acvatic, putem avea acces la tot ceea ce în perimetrul naturii e *mişcare*.**52** De la mişcarea aparentă, la cea secretă a elementelor. De la unduire, adiere, foşnet, până la trecerea ritmică a anotimpurilor. De la prăvălire şi revărsare, până la tăcerile germinative ale seminţei vegetale. Natura, în esenţa ei, e *curgere*; e un episod din marele fluviu cosmic, „apă filozofală”. Semnul caracteristic al metabolismului ei e *ondulatoriul*. Valul, văile şi colinele, straturile suprapuse ale oricărei secţiuni geologice, mişcarea vânturilor, forma norilor, totul pare să aibă drept principiu morfologia undei. Natura opune sferei rotitoare a gândirii egale cu sine cadenţa creşterii şi descreşterii, a fluxului şi refluxului. Marea, deşertul, plaiul, holda

mişcătoare sunt, prin structura lor, ilustrări tipice ale naturii. „Natura” naturii e *legănarea*. O dată mai mult, ne întâlnim cu alegoria dansului, a naturii organizate muzical. Şi una dintre marile intuiţii ale peisagisticii eminesciene a fost tocmai aceasta: intuiţia unei esenţiale afinităţi simbolice între fire şi legănare, ca şi între fire şi muzică. „Danţul, muzica, pădurea” din *Povestea teiului* sunt „treimea” profană a unei întregi secţiuni a liricii romantice. Şi ce ciudat ne apare, din această perspectivă, acel vers des repetat al lui Eminescu, din *Ce te legeni…*:

Ce te legeni, codrule, Fără ploaie, fără vânt…

Fără vânt? Dar ce fel de legănare e aceea iscată fără vânt? Una strict simbolică? Nu e ea legănarea reală, care defineşte orice fragment de natură, fie el şi nemişcat în aparenţă? Legănarea e în *sinea* naturii, nu în afara ei. Pădurea e „danţ” prin simplul fapt de a fi pădure, iar faţă de „danţul” ei esenţial, cel provocat de bătaia vântului apare ca un simplu accident.

Înţelegerea naturii ca legănare, pe care simbolica apei o face posibilă, se dovedeşte a fi, până la urmă, o temă adiacentă temei fundamentale a „Naturii-mumă”. Natura ca „leagăn al umanităţii”, „sânul naturii” – iată un lanţ de metafore la care conduce, în mod expres, considerarea fluidităţii ei funciare. „Dintre cele patru elemente – spune Gaston Bachelard –, numai apa poate legăna. Ea este elementul legănător prin excelenţă. E o caracteristică în plus a firii ei feminine.”**53** Numai pe temeiul acestei asimilări dintre natură şi maternitate s-a putut naşte mistica „întoarcerii la natură”. Ea speră într-o restaurare a omului prin readucerea lui „la obârşie”. Personajul „socializat” până la înstrăinare de sine vrea să se nască parcă a doua oară, cufundându-se în apa maternă a naturii, asemenea creştinului în apa botezului…

Dar dincolo de aceste conotaţii simbolice**54**, asimilarea naturii cu acvaticul poate avea, credem, repercusiuni imediate asupra înţelegerii unor aspecte

specifice ale peisajului european. Mai întâi, la propriu, apa e, pentru peisagist, o „materie primă” predilectă. Pictorii olandezi ai veacului al XVII-lea şi, mai ales, impresionişţii veacului al XIX-lea sunt pictori ai fluidităţilor. Fiziologia plină de nuanţe a atmosferei, reflexele infinitesimale de pe suprafaţa apelor, jocul imprevizibil al luminii de la un ceas la altul al zilei, de la o clipă la alta şi, în general, gustul pentru aspectul cel mai fugace al lucrurilor, pentru trecător, pentru instantaneu sunt, toate, reacţii de simpatie faţă de ceea ce în natură e instabilitate, devenire, apă.**55** Pictorul olandez dispune însă, întru aceasta, de un mai singur acces către *universal* decât pictorul impresionist. El ştie să regăsească acvaticul în întreaga ţesătură a naturii: în şerpuirea câte unui drum de ţară, în titanomahia norilor, în desenul neregulat al câte unui arbore. Impresionistul nu mai are organ decât pentru acvaticul propriu-zis, pentru apa luată ca atare. El e îndrăgostit de râuri, lacuri, ţărmuri maritime, ploi, aşadar de obiecte *explicit* devenitoare. Olandezul ştie să citească mişcarea, evanescenţa şi în liniştea unei pietre. Impresionistul preferă să o reproducă numai acolo unde este evidentă. Iar când, asemeni lui Monet, îşi alege drept model piatra unei catedrale, el trebuie să o dinamiteze, să o transforme în cascadă, pentru a o reproduce. De aceea, impresionismul sfârşeşte prin a pierde sensul formei şi intuiţia coeziunii intime a lumii concrete, pe care olandezul ştia încă să le respecte. La fel de sensibil ca şi pictorul ottocentist la dinamica naturii, pictorul Olandei seicentiste nu are nevoie să o identifice *dezagregând* lumea. Pe scurt, mişcarea e *formativă* într-un peisaj olandez şi *informală* într-unul impresionist. „Informală” şi, în fond, „gestuală”: căci, de la o vreme, nu atât mişcarea elementelor pictate ne întâmpină în acest tip de peisaj, cât urma mişcărilor pictorului, tuşa, pensulaţia. Cât despre reacţia postimpresionişţilor la dezintegrarea concretului în care înaintaşii lor eşuaseră, ea se va dirija inevitabil împotriva acvaticului însuşi. „Unduirile” lui

Gauguin au semnificaţie pur decorativă: sunt joc grafic abstract. Van Gogh pare să aleagă dintre cele patru elemente mai curând *focul*, dinamic şi el, dar dotat cu o anumită autonomie formală incomparabilă cu „pasivitatea” apei. În sfârşit, Cézanne se îndreaptă către polul opus fluidităţii, către condensat, solid, static. Modelul său preferat este *pământul*.

Dar asimilarea naturii cu acvaticul poate fi fructificată nu numai în interpretarea practicii peisagistice imediate. Ea explică, în acelaşi timp, una dintre dimensiunile caracteristice ale sentimentului european al naturii: *antropomorfismul*. Apa este, prin definiţie, amorfă. Prin urmare, ea este oricând gata să preia forma unui eventual recipient. La fel, pentru mulţi artişti, natura pare să se contamineze de „forma” unor „stări sufleteşti” străine obiectivităţii sale. Ea devine „veselă” sau „tristă”, „zbuciumată” sau „euforică”, „nesimţitoare” sau „alinătoare”, după cum conştiinţa pe care ea o umple are unul sau altul dintre aceste atribute. S-ar putea spune că în Europa natura e, în mult mai mare măsură decât în Orient, „poluată” de problematică umană. Nu o înţelegem decât ca pe o replică a propriilor noastre afecte.

Ea ne poate confirma – în mod empatic – sau ne poate respinge, dar şi într-un caz, şi într-altul, ea există ca un *acompaniament* oarecare al umanităţii. În ceea ce ea are pur stihial, obiectiv, lipsit de orice conotaţii antropomorfe, natura rămâne pentru european o pasiune imposibilă. O utopie. Chiar dacă peisajul autonom al veacului al XVII-lea o portretizează pentru ea însăşi, ridicând-o la rang de personaj unic al discursului plastic, „autonomia” ei e, iremediabil, resimţită ca „singurătate”. Prezenţa naturii nu e, cu alte cuvinte, pentru european, *monolog* al ei, cât simptom al *absenţei* patetice a omului. Natura devine, în definitiv, alegoria acestei absenţe, şi nimic mai mult. Încât nu greşim dacă socotim peisajul european ca pe o *definiţie apofatică* a naturii, o definiţie

„prin negaţie”, asemănătoare definiţiei date lui Dumnezeu însuşi în textele Bisericii răsăritene, inspirate de Dionysios Pseudo-Areopagitul.[56]

Suntem, cu aceasta, în pragul unei declaraţii paradoxale: natura, în principiul ei, e tocmai ceea ce pictura de peisaj familiară nouă *nu* ne arată. Cu alte cuvinte, există o mare diferenţă între natură în înţelesul ei metafizic şi natura-privelişte, accesibilă percepţiei noastre şi reprodusă de pictori. Cea dintâi e mai curând un depozit energetic primordial, capacitate pură, care nu se actualizează în mod necesar sau care, dacă se actualizează, o poate face în nenumărate chipuri. Natura-privelişte e doar unul dintre aceste chipuri posibile. Max J. Friedländer avea, aşadar, dreptate să considere peisajul ca fiind o realitate de ordin „fenomenal” (în sens kantian), şi nu una având raportare la „numen”, la natura înţeleasă ca „lucru în sine”.[57] Natura ca „lucru în sine”, natura filozofilor, nu poate fi reprezentată. Iată cum o defineşte Aristotel: „…într-un sens se numeşte natură (*phýsis*) materia primă care serveşte de substrat (*hypokéimenon*) lucrurilor care au în ele însele principiul mişcării şi schimbării, iar în alt sens natura este forma şi tipul (*he morphé kái tó éidos*) conform definiţiei”.[58] în nici unul dintre aceste sensuri, natura nu este cea pe care suntem obişnuiţi să o căutăm într-un tablou. Natura pictorilor nu e nici simplu „substrat”, nici „formă ideală”. E un episod particular din aventura complicată a materiei, o *treaptă* al cărei sens nu se realizează decât în măsura în care ea lasă să transpară – dincolo de contingenţele ei – intuirea, greu de articulat, a originarului. Când aceasta nu se întâmplă, peisajul pictat nu e decât cultul unei iluzii.

3. Natura, pictorul şi filozoful

De teama căderii în iluzoriu, filozoful de tip european are tendinţa să pună natura imediată între paranteze. Aflat în peisaj, personajul speculativ divaghează. În cel mai bun

caz, natura e pentru el o ocazie în plus de a fi absent. Faţă de ambianţa citadină, ea are avantajul de a rămâne concretă, fără a mai fi totuşi „lumească”. O respiri, o parcurgi şi poţi totodată, în patosul meditaţiei tale solitare, să o treci cu vederea. Iar dacă te opreşti o clipă pentru a o contempla, te vezi obligat să-ţi întrerupi şirul gândurilor. Natura este „un zeu gelos”, ca şi cel biblic. Nu se livrează decât celor care i se dăruie, la rândul lor, în deplină inocenţă. Peisagistul trebuie, de aceea, să fie – şi este adesea – un inocent. Iar peisajul, ca gen artistic, este un domeniu fundamental *nefilozofic*. Căci el crede în fantasme şi le consacră drept definitive. Contemplând dansul Naturii-Afrodita (*Dame Nature* i se spunea în Anglia medievală), filozoful surâde distant, străvăzând baudelairian neantul din ea. Peisagistul însă – conştient sau nu – o creditează, o urmează halucinat, dispus să vadă neantul mai curând în el însuşi decât în ea.

Există la Heidelberg, pe colina de pe malul drept al Neckarului, un drumeag paşnic pe care plimbându-te străbaţi o pădure, fără a pierde din ochi oraşul din vale. I se spune *Philosophenweg* (*Drumul filozofilor*). Anecdota propriu-zisă a denumirii acesteia e neesenţială. Ceea ce însă poţi intui avansând pe acest drum e opacitatea la imediatul naturii pe care promenada filozofică o presupune. Drumul e banal, cum puţine locuri din Heidelberg sunt. Pentru filozof, orice cărare e culoarul unui raţionament. Iar dacă se opreşte, uneori, locului, altfel decât ţintuit de o concluzie importantă, el o face fie pentru a-şi umple igienic plămânii cu aer, fie pentru a savura depărtarea de lume din perspectiva căreia îşi construieşte sistemul. Naturile speculative se plimbă aşadar – ca Heidegger – nu prin pădure, ci prin cuvântul pădure. E o limită care apare încă şi mai limpede în cazul filozofilor secunzi sau al filozofarzilor. O adevărată paradigmă de neadecvare la natură o constituie, de pildă, Jean-Jacques Rousseau în *Visările unui hoinar singuratic*.

Jean-Jacques Rousseau se plimbă prin Jean-Jacques Rousseau. Plimbarea nu e pentru el decât pretextul motrice al interesului faţă de sine. Iar când reuşeşte să-şi ţină firea pentru a se bucura totuşi de ceea ce vede, abia dacă atinge treapta unei suspecte curiozităţi botanice. Încă de la prima plimbare, Rousseau notează: „Am remarcat două plante destul de rare în împrejurimile Parisului […]. Una era *picris hieracioides*, din familia compozeelor, cealaltă un *buplevrum falcatum*, din cea a ombeliferelor. Această descoperire m-a bucurat şi m-a distrat îndelung, şi a fost urmată de alta, a unei plante şi mai rare…”**59** În cursul plimbării a cincea, pasiunea botanică se declară cu vehemenţă sporită: „…nu voiam să las nedescris pe larg nici un fir de iarbă, nici un atom vegetal. Ca urmare a acestui frumos proiect, în fiecare dimineaţă, după ce luam dejunul împreună cu toată lumea, mă duceam, cu o lupă în mână şi cu *Systema naturae* sub braţ, să cercetez câte un sector al insulei, pe care o împărţisem în vederea acestui scop în mici pătrate…”**60** Plimbarea a şasea converteşte curiozitatea în manie: „…mă ocup temeinic să pun în execuţie înţeleptul proiect de a învăţa pe dinafară tot *Regnum vegetabile* al lui Murray…”**61** Cu aceasta, cercul se închide. Gânditorul, după străveziul său ocol prin peisaj, revine la sine, cu ideea fixă de a învăţa pe de rost o carte. Comunicarea cu natura e compromisă prin exces de reflexie sau, mai rău, prin ticuri cvasiştiinţifice de „naturalist”. E limpede: nu „trestiei cugetătoare” îi e dat să aibă intuiţia lui „a fi în natură”, ci trestiei pur şi simplu.

Personajul cu înclinaţii mistice nu e, de obicei, nici el, mai credincios naturii decât filozoful sau omul de ştiinţă. Pentru el – cum spune undeva C. S. Lewis –, „a admira natura pentru ea însăşi” e ca şi cum, aflându-te dinaintea unui poştaş, îi admiri cu atâta ardoare uniforma, încât uiţi de scrisoarea pe care ţi-o întinde.**62** Sentimentul naturii e, într-adevăr, nu o dată, „o naivă fascinaţie a suprafeţelor”.**63** Or, mistica, alături de filozofare şi de

scientism, refuză suprafeţele. Cât despre pictor, el pare, dimpotrivă, să le acorde creditul ultim, riscând astfel să confunde suprafeţele cu lucrul întreg. Cu aceasta, nu facem decât să constatăm că problema naturii pare să eşueze – în ambianţa europeană – într-o fundătură, într-o situaţie de „şah mat”. Ea e fie înţeleasă ca un „prea puţin”, fie adorată ca un „absolut”. Cu alte cuvinte, Europa n-a găsit încă „măsura” naturii, locul ei într-o lume a omului. Ce are a ne spune, întru aceasta, Extremul Orient? Iată, de pildă, India veche. Ştiam că în perimetrul culturii ei nu există peisaj: ceea ce nu înseamnă că oamenii nu ştiu, acolo, să se bucure de natură, ci doar că ei nu găsesc în bucuria lor un argument suficient pentru a o fixa. Natura este şi pentru ei – cum am văzut că era pentru unele cercuri europene – o putere în plin dans, o vrăjitoare plină de fantezie, pe scurt, o femeie. Dar numele ei spune, în India, altceva decât ne spune nouă, europenilor, numele de „natură”. Numele ei indian e *Maya*.

4. Maya, Shakti şi lenevia zeilor masculini

De fapt, un echivalent absolut al termenului „natură” nu există în Orient.[64] Dar *maya* se referă la aceeaşi zonă a realului pe care noi, în Europa, o identificăm cu natura. Etimologic, termenul sanscrit trimite la noţiunea de „măsură” (ca şi *materia* latinească).[65] Dicţionarul clasic al lui Monier Monier-Williams îi notează sensul timpuriu de „înţelepciune”, „putere supranaturală” şi apoi, încă din *Rig-Veda*, pe acela de „iluzie”, „vrăjitorie”, „înşelăciune”. Gândirea Samkhya nu o deosebeşte de *Prakriti* (sursă a lumii vizibile, echivalabilă cu *natura naturans*), iar în sistemele tantrice, ea e totuna cu Shakti, „energia”, „puterea”, „consoarta” zeului Shiva, prin a cărei activitate ia naştere universul manifestat. Şi în India, aşadar, natura e o forţă de tip feminin, mereu gata să amăgească spiritul, oferindu-i experienţa concretului. Ea este „muma” celor văzute (să nu uităm şi înrudirea dintre *materia* latinilor şi

mater) şi, ca atare, responsabilă de toate capcanele senzorialului. S-ar părea că, până aici, *maya* hindusă nu se deosebeşte de „natura” filozofilor europeni. Ea stă sub regimul „aparenţei”, deci al neesenţialului. Se cuvine însă să luăm în seamă o sumedenie de nuanţe, fără de care o reală înţelegere a mentalităţii orientale e imposibilă. *Maya* nu e ceea ce de obicei înţelegem prin „iluzie”, nu e o păcăleală oarecare, o fantoşă pe care o poţi eluda fără prea multe complicaţii. Ea este însăşi facultatea prin care lumea ia naştere şi prin care ea subzistă.**66** *Maya* este un „truc” divin; prin mecanismul ei, Unul se manifestă ca *Multiplu*, omogenitatea ca *diversitate*, Fiinţa ca *Devenire*. Desigur, diversitatea e o mască, un voal care ocultează unitatea fundamentală a lucrurilor; ea poate înşela câtă vreme e considerată *în sine*, fără raportare la acea unitate. Diversitatea nu e însă, prin aceasta, nici ireală, nici inutilă. Mai mult decât atât: ea este puntea necesară, uneori singura, dintre conştiinţa umană şi unitatea universală. Trebuie *să o traversezi*, pentru a ajunge la sursa din care ea ţâşneşte. Şi astfel, natura, deşi nu e, în sine, esenţială, devine esenţială ca „exerciţiu”, ca „mediu” prin care se străvede temeiul unic al realului. Suntem, cum se vede, foarte departe de ideea europeană a „naturii”. Atitudinea orientală faţă de ea – pe care urmează să o invocăm în epilogul lucrării de faţă – exclude deopotrivă adularea purei diversităţi de care se face vinovat adesea pictorul european şi nesocotirea diversităţii, spre care e înclinat gânditorul. Oarecari asemănări cu mentalitatea aceasta vom identifica – poate – numai în răsăritul Europei, datorită unei evoluţii spirituale specifice.**67**

Deocamdată, vom insista asupra unui aspect al metafizicii indiene, capabil să arunce o lumină aparte asupra corelaţiei simbolice dintre natură şi feminitate, care ne preocupă în acest capitol. Cum am văzut, în sistemele tantrice, *Maya* e identificată cu „Marea-Zeiţă”, cu Shakti, energia personificată a lui Shiva, dar atârnând

până la urmă mai mult decât el în balanţa cosmogonică, ca şi în practica rituală.[68] *Maya* devine – ca Shakti – mijlocitoarea suverană a „desăvârşirii de sine”. E un fenomen târziu în economia gândirii indiene. El corespunde unei faze crepusculare din marele ciclu cosmic parcurs – potrivit teoriei hinduse a timpului – de umanitatea actuală: faza numită *kali-yuga* („era sumbră”), ultima dintre cele patru care alcătuiesc ciclul întreg.[69] Zeii masculini, încă puternici şi activi în fazele anterioare, tind acum „să se retragă” din istorie, să devină *dii otiosi*, lăsând loc de acţiune unor întreprinzători parteneri feminini. Această *pasivizare a principiului masculin* dublată de *activarea celui feminin* se exprimă în iconografia tibetană prin cunoscuta imagine a perechii sacre, surprinsă în *viparāta maithuna* („înlănţuire erotică”). Shiva, principiul masculin, stă nemişcat (în picioare sau aşezat), în vreme ce Shakti, prinsă de gâtul lui, are întreaga iniţiativă a acuplării.

Suntem confruntaţi, pare-se, cu un fenomen pe care istoria religiilor îl regăseşte mereu în cele mai diferite zone de civilizaţie. E vorba de treptata înlocuire a zeilor primi, uranieni, *creatori*, cu zeităţi secunde, *procreatoare*, de tip feminin. „Fiinţele supreme – spunea Mircea Eliade – îşi pierd progresiv actualitatea religioasă; în locul lor, apar alte întruchipări divine, mai apropiate de om, mai «concrete», mai «dinamice»: zei solari, Mari Zeiţe, Strămoşi mitici etc.”[70] Maiestatea zeilor originari, paterni, reculează dinaintea forţei vitale a unor zeităţi materne, legate mai cu seamă de riturile agrare: zeităţi ale fertilităţii, ale vegetaţiei, ale recoltei.

Pornind de la asemenea constatări, vom sesiza o caracteristică de primă importanţă a cultului european pentru natură: el e cultul unei zeităţi *secunde*, din familia Marilor-Zeiţe invocate adineaori; o zeitate secundă, feminină, concurând cu crescândă autoritate zeitatea masculină a religiilor oficiale. Către sfârşitul veacului al

XVI-lea, competiţia e practic încheiată în favoarea Naturii. „Sufletul entuziast al Renaşterii – observă Robert Lenoble – avea cu atât mai multă nevoie de natura-mumă cu cât încerca mai tenace să se dispenseze de Dumnezeu-Tatăl al creştinismului.”[71] Nu altfel gândea, la începutul veacului trecut, Novalis: „Unii oameni sunt atât de legaţi de natură, pentru că, precum copiii răsfăţaţi, se tem de tată şi se refugiază la sânul mamei.”[72]

Religia naturii se constituie, prin urmare, ca un *Ersatz* al religiei propriu-zise în declin. Natura însăşi devine un *Ersatz* al dumnezeirii şi îi preia, treptat, toate atributele. Ştiinţele în ofensivă celebrează „natura atotcreatoare”. Problematica tradiţională a „mântuirii” e înlocuită cu aceea a „întoarcerii la natură”, postulatele eticii de provenienţă creştină sunt şi ele „acomodate” timpurilor mai noi, prin convertirea „legii divine” în „lege naturală”. Natura devine, tot mai vădit, „paradisul” europeanului modern, templul lui predilect. Când tinde să strivească omul, ea e resimţită ca „instanţă judiciară”, când nu, e „blândă”, „iubitoare”, „iertătoare”. Până şi nevoia de mister a regnului uman e rezolvată prin metafora „misterelor de nepătruns ale naturii”. Problematica eschatologică e, la rândul ei, preluată de tema marilor „cicluri” naturale, în care cu toţii reintrăm prin moarte. Natura – constata şi François Paulhan – a devenit astfel, pentru moderni, pentru necredincioşi, un soi de „echivalent al mânăstirii, un loc al păcii”.[73] Toate definiţiile pe care Rudolf Otto[74] le dădea „sacrului” i se potrivesc: *numinosum*, *mysterium tremendum*, *maiestas*, *augustum* etc.; şi, mai ales, i se potriveşte acel *ganz andere*, acel „cu totul altceva”, în care teologul german vedea atributul suprem al lui Dumnezeu. Natura înţeleasă ca fiind „cu totul altceva” decât omul, situarea ei *polară* faţă de conştiinţă sunt semne caracteristice ale felului nostru de a o înţelege. Vom vedea cât de diferiţi suntem, în această privinţă, de doctrinarii peisajului chinezesc.

Europeanul e, prin structură, sfâşiat de o istovitoare serie de „dualităţi”, născute toate în marginea dualităţii fundamentale dintre om şi natură, dintre subiect şi obiect. Dar cum să pricepi ceea ce e cu totul altceva decât tine? Şi cum să comunici cu o asemenea instanţă? Cum să o reprezinţi? Şi, mai ales, cum să iubeşti cu adevărat ceva cu care nu te poţi identifica? Şi totuşi, vorbim de „dragostea de natură” ca de o componentă indispensabilă a cultului pentru ea; indispensabilă cum e şi dragostea de oameni şi de Dumnezeu în perimetrul ideologiei creştine. Numai că iubirea faţă de omul generic sau faţă de un zeu masculin are rigorile Logosului; ea transfigurează afectul, căutând să-l contamineze prin spirit. A iubi nu coboară niciodată sub „a fi caritabil”. Când obiectul iubirii e însă natura, aşadar o zeitate feminină şi secundă, afectivitatea şi „trupescul” au infinit mai multă libertate. Iubirea de natură e sentimentală, capricioasă şi, întrucâtva, oarbă. Oarbă şi capricioasă ca şi „iubirea” ei pentru om. Şi nu întâmplător atitudinea europeanului faţă de natură prezintă un anumit paralelism cu atitudinea lui faţă de universul feminităţii.[75]

5. Iubire şi natură în ambianţa europeană

Sentimentul naturii nu este o formă de *agápe*, ca sentimentul propovăduit de religia tradiţională. Este o formă a *éros*-ului, înţeles ca „iubire păgână”, pigmentată pasional, fără a exclude, de altfel, „sublimările” de tot felul.[76] Erosul e mai cuprinzător decât *agápe*; dar, tocmai de aceea, mai lax şi mai patetic. În sfera lui, iubirea de natură se întâlneşte – tipologic – cu iubirea dintre bărbat şi femeie.

Potrivit tezei demonstrate de Denis de Rougemont într-o carte devenită clasică (*L’Amour et l’Occident*), iubirea dintre sexe are întotdeauna – în varianta ei europeană – atributul „pasiunii”; este, adică, mereu trăită ca *dramă*, ca experienţă violent problematizată, permanent

urmărită de spectrul nerealizării, al eşecului. Eros stă neîncetat alături de Thanatos. „Iubirea fericită nu are istorie – scrie de Rougemont. Nu există «roman» decât despre iubirea ucigătoare, aşadar despre iubirea ameninţată şi condamnată de viaţa însăşi. Ceea ce exaltă lirismul occidental nu e nici plăcerea simţurilor, nici pacea fertilă a cuplului. E nu atât iubirea împlinită, cât pasiunea iubirii. Iar pasiunea înseamnă suferinţă.”[77]

Cât despre eroii europeni ai iubirii, ei sunt, în fond, reductibili la două prototipuri antinomic constituite, dar în egală măsură marcate de fatalitatea „iubirii imposibile”: *Tristan*, pe de o parte, erou al fidelităţii tragice, şi *Don Juan*, pe de alta, erou al unei la fel de tragice infidelităţi.[78] Pe de o parte, epopeea iubitei *greu accesibile*, pe de alta, aceea a iubitei *greu identificabile*, a iubitei căutate la nesfârşit, într-o nesfârşită serie de întrupări trecătoare. Or, istoria peisajului european se adaptează şi ea foarte bine acestei tipologii. Există, într-adevăr, o problematică „tristanescă” a peisajului, care va face obiectul capitolului al II-lea al cărţii de faţă, şi există, deopotrivă, o problematică „donjuanescă” a peisajului, de care ne vom ocupa în capitolul al III-lea.

Peisajul tristanesc se naşte în preajma unei naturi maxim problematizate. Vom vedea ce rol a jucat în constituirea lui structura intimă a mitului creştin. Sub influenţa acestui mit – fie şi neacceptat în mod conştient –, europeanul e condamnat parcă să trăiască natura ca pe o realitate care nu se legitimează decât prin raportare la un dat de *dincolo* de ea (Dumnezeu) sau, măcar, de *dincoace* de ea (omul). Natura în sine e, prin decret divin, *subordonată*, născută ca dar al zeului către creatura lui supremă.[79] Iar când creatura se demonizează, răul din ea se transmite – epidemic – naturii înseşi. Din dar divin, natura devine un „memento” al păcatului. Iar între ea şi om se instalează aceeaşi *distanţă* pe care căderea originară a instalat-o între om şi propriul lui creator: o

distanţă de nestrăbătut şi cu atât mai fascinantă. Căci, încetând a se mai simţi „acasă” în propriul lui imperiu, creştinul păstrează totuşi amintirea simpatiei paradiziace existente cândva între el şi natură. Avem de-a face, pe scurt, cu un tip de peisaj dinaintea căruia omul se simte simultan sedus şi periclitat, atras şi respins. Plăcerea de a contempla e mereu oprimată de un persistent sentiment de culpă. Natura e ipostaziată ca loc al ispitei, ca parabolă a lumescului. Între ea şi conştiinţă, stă, ca între Tristan şi Isolda, un inexpugnabil obstacol. Estetica în care se lasă înscris un astfel de peisaj va fi o *estetică a melancoliei* când scăldată de luminile difuze, dulci aproape, ale resemnării, când dizolvându-se într-o tragică gravitate. O întreagă linie de artişti, de la Joachim de Patenier până la Caspar David Friedrich, ilustrează abundent estetica aceasta. Nu atât cu natura facem cunoştinţă în operele lor, cât cu neputinţa noastră de a ne întoarce la natură. Aşa stând lucrurile, ne vedem constrânşi să polemizăm cu majoritatea cercetătorilor picturii de peisaj, pentru care ideologia creştină joacă, în istoria peisajului european, un simplu rol inhibitiv (când creştinismul are deplină autoritate – respectiv în Evul Mediu –, peisajul lipseşte). Or, cum am văzut, creştinismul nu exclude peisajul, ci doar îl colorează specific. Nu îl anulează ca formă, ci îi determină doar direcţia. Cu alte cuvinte, ambianţa creştină nu exclude necesarmente din limitele artei pictura de peisaj, ci mai curând exclude din pictura de peisaj tema armonizării depline cu natura. Peisajul tristanesc e un discurs despre întâlnirea *dificilă* dintre om şi natură, despre înstrăinarea lumii faţă de conştiinţă. Vom arăta, referindu-ne la el, că influenţa ideologiei creştine asupra peisajului european s-a exercitat în chip decisiv în primul rând în afara hotarelor Evului Mediu, în speţă în zona picturii romantice.

Evident, prezenţa naturii în plastica europeană nu stă întotdeauna sub semnul melancoliei. Peisajul nu e

întotdeauna expresia tensiunii tragice dintre o umanitate vinovată şi o natură distantă. Există bogata categorie a peisajului „idilic”, clasicizant şi aceea a „pitorescului”. Există ceea ce am putea numi „peisajul donjuanesc”, al naturii degustate ca simplu spectacol şi mereu „înşelate” cu pictura, cu cultura, sau cu ipostaze artificializate ale ei înseşi (natura arcadiană, grădina etc.). De la Annibale Carracci la Poussin, de la pastoralele tiţianeşti până la impresionism, peisajul donjuanesc evoluează cu o nonşalanţă lipsită de orice complexe. Iar dacă la Claude Lorrain sau la câte un olandez sau în şcoala engleză pitorescul e condimentat de uşoare nostalgii, de aluzii lirice în gamă elegiacă, nu complicate frustrări religioase sunt de vină, ci mai curând nevinovate amintiri din eclogele lui Vergilius, reflexii stoice din categoria *vanitas*-urilor sau, pur şi simplu, un oarecare frison citadin dinaintea câte unui amurg sau a câte unei cascade. Chiar puţin trist, pitorescul rămâne, întotdeauna, confortabil; supapă estetică a cuiva care, în definitiv, se simte *acasă* în lume şi înţelege să-şi declare, fără reticenţe, ataşamentul, mai curând păgân, faţă de agreabilele ei suprafeţe. Vom zăbovi la timpul cuvenit asupra surselor antice ale acestei atitudini, invocându-l, de pildă – odată cu Uvedale Price –, pe Marcus Aurelius, ca pe un adevărat *herald of the picturesque*.**80** Prin aceasta, vom intra iarăşi în conflict cu o sumedenie de istorici ai picturii de peisaj pentru care Antichitatea nu e, decât prin câteva excepţii, integrabilă unei asemenea istorii. Ca şi cei care excludeau lumea creştină din discuţia despre peisaj, ei greşesc atribuind noţiunii înseşi de „peisaj” o sferă prea restrânsă. Peisajul „apare”, desigur, ca gen de sine stătător, la o dată relativ târzie. Dar a nu lua în seamă decât ceea ce urmează datei acesteia echivalează cu a încerca să explici o recoltă fără a cerceta stadiul germinativ al creşterii ei, sub pretext că, nemanifestându-se exterior, el e un obiect de studiu inconsistent pentru „savantul” adevărat. Asupra acestor

chestiuni, privind mai curând „de-la-sine-înţelesurile” cercetării noastre, nu socotim necesar să revenim dincolo de ceea ce am spus deja în introducere (*Graniţele noţiunii de peisaj în istoria şi teoria artei europene*).

Contemplând acum peisajul donjuanesc alături de cel tristanesc, vom fi siliţi să observăm că natura singură, natura în sine e la fel de puţin prezentă şi într-un caz, şi într-altul. În mod categoric, peisajul european e un episod din biografia *omului*, mai mult decât din aceea a naturii, un portret – am mai spus-o – apofatic al naturii, unul din care nu afli cum este ea de fapt, ci, mai degrabă, cum nu poate ea fi într-un context în care maiestatea lui „este” e rezervată exclusiv regnului uman. Între peisajul tristanesc – al unei „iubite” care nu se lasă captată – şi cel donjuanesc – al unei prea facile captări –, istoria peisajului european se constituie ca nefiind decât istoria surdinării naturii prin exces de problemă umană, istoria afirmării unei tot mai singuratice interiorităţi, pe socoteala unei exteriorităţi tot mai precare.

Natura n-a apărut decât rareori europeanului „în stare pură”. Iar „poluarea”, de care se vorbeşte atât de mult astăzi, nu e decât expresia *fizică* a unei poluări mai vechi şi mai subtile, inoculată mediului nostru înconjurător încă înainte ca ştiinţa şi tehnica să-i dea aspectul brutal al unei iminente apocalipse… Poluarea „industrială” e infinit mai inocentă – tocmai pentru că e mai uşor reperabilă – decât poluarea „mentală”, aşezată între noi şi natură decenii de-a rândul, veac după veac, din zorile culturii noastre şi până astăzi. Încât, pentru a regăsi curăţenia necesară unui benefic dialog cu regnurile pe care le socotim „subalterne”, ar trebui să luăm totul de la început…

6. Ştiinţele şi sentimentul naturii

a. Mânăstirile şi „timpul burghez”

Suntem obişnuiţi să înregistrăm între ştiinţă şi religie

numai divergenţe. Întemeiate, una, pe raţiune, cealaltă pe credinţă, ele par să reprezinte, gnoseologic, tabere diametral opuse. Dacă însă, într-adevăr, aşa stau lucrurile, ar trebui să ne aşteptăm ca, în vreme ce creştinismul conferă peisajului páthos tristanesc, „ştiinţele" să-l descătuşeze. Nu sunt ele, primordialmente, „ştiinţe ale naturii?" Nu sunt ele cunoaştere liberă, lipsită de orice prejudecăţi, cunoaştere „obiectivă" a „legilor" ei?

În realitate, ca şi religia, ştiinţele pun omul în raporturi *concurenţiale* cu natura. Doar că religia se opune naturii în numele spiritului şi al desăvârşirii lăuntrice, în vreme ce ştiinţele i se opun în numele raţiunii şi al civilizaţiei. Un ideal moral în primul caz, unul tehnic şi cognitiv în cel de al doilea încearcă deopotrivă să anuleze natura ca natură. Pentru creştini, ea e materia primă a ascezei, pentru savanţi, materia primă a progresului. Oricum, amândoi vor s-o amelioreze, să o manipuleze, să o „învingă", fie şi riscând de a stârni în măruntaiele ei mari tulburări. Ştiinţele se află în situaţia paradoxală de a cerceta natura pentru a o părăsi. La capătul oricărui demers ştiinţific, se află un beneficiu de confort, care aşază omul la o crescândă distanţă de natură. „Să urmărim – ne propune undeva Romano Guardini**81** – drumul care urcă de la înotătorul primitiv la nava modernă, trecând prin stadiul bărcii cu pânze şi al vaporului cu aburi". Nu este acesta un drum al artificializării perpetue, al îndepărtării ireversibile de „elemente"? Ce legătură mai e între marinarul tradiţional, angrenat în metabolismul mării ca o vietate acvatică între altele şi marinarul de azi, devenit manipulator sau controlor de aparate? Pornind de la asemenea considerente, putem afirma, o dată mai mult, că statutul naturii în civilizaţia europeană e marcat de tensiune şi provizorat, atât din perspectiva religioasă, cât şi din cea tehnico-ştiinţifică. Cele două atitudini fundamentale ale europeanului sunt, prin urmare, departe de a fi atât de diferite – în unele efecte ale lor – pe cât se

crede. Să nu uităm că Max Weber găsea stranii corespondenţe între „etica protestantă” şi industrialismul de tip capitalist. La fel, Werner Sombart mergea până la a socoti Ordinul activ al benedictinilor drept fondatorul probabil al capitalismului modern. Iar Alfred North Whitehead era de părere că una dintre temeliile fizicii moderne e credinţa scolastică într-un univers *ordonat* de Dumnezeu. Mai subtilă încă este o observaţie a lui Lewis Mumford. Primele orologii mecanice – constată el – sunt semnalate către veacul al XIII-lea şi trebuie atribuite ingeniozităţii mediilor mânăstireşti. Mânăstirile sunt, s-ar zice, prin stilul însuşi al vieţii monahale, primele „maşini” ale Europei. Imperativul vieţii regulate al canonului îndeplinit ritmic nu se putea dispensa de un instrument care să măsoare timpul în mod riguros. Dar inventarea unui astfel de instrument va avea consecinţe de natură să-i estompeze cu totul utilitatea primă. În era modernă, „rigoarea” monahală devine „precizie” burgheză. Ceasul nu mai guvernează anagogia sufletelor, ci creşterea averilor imediate. Idealul industrial e idealul întreprinderilor care „merg ceas” şi în care timpul devine convertibil în bani. Multă vreme de altfel posesiunea unui ceas a fost un simbol recunoscut al succesului. Dar supremaţia ceasului nu înseamnă doar supremaţia eficienţei economice. Ea are şi consecinţe mai adânci. Fărâmiţând timpul în minute şi secunde, ceasul creează, în curgerea lui *organică*, breşa unui timp *mecanic*, convenţional, uşor divizibil după criterii strict *cantitative*. Or, tocmai această aducere a calităţilor fundamentale sub controlul cantităţilor, ca şi viziunea *analitică*, născătoare de unităţi distincte, asupra desfăşurării – continue în realitate – a spaţiului şi timpului vor fi coordonatele definitorii ale ştiinţei moderne. Şi ele îşi au obârşia, cum vedem, în pacea mânăstirilor.**82** „Există, e drept, conflicte între creştinism şi ştiinţe – spune Alan Watts, nu fără o ironică şarjă –, dar ele se datorează tocmai faptului că

amândouă vorbesc aceeaşi limbă.”**83** „Impietatea” ştiinţelor europene este, cu alte cuvinte, o impietate tipic creştină…

b. Analiză, atenţie, concentrare

Să zăbovim puţin în preajma câtorva note specifice ale acestei impietăţi. Am pomenit deja propensiunea analitică a savantului. El este, prin definiţie, un personaj care priveşte lucrurile de aproape. Religia complica „sentimentul naturii”, aşezând o prea mare distanţă între om şi lume; ştiinţa obţine acelaşi rezultat încurajând mioape apropieri. Pentru savant, plăcerea de a privi devine un corelat al purei curiozităţi şi o simplă premisă a investigaţiei. Iată, din nou, un caracteristic citat din Jean-Jacques Rousseau: „Plantele par să fi fost semănate din belşug pe pământ, ca stelele pe cer, pentru a invita omul, prin atracţia plăcerii şi a curiozităţii, să studieze natura.”**84** Curiozitatea şi ideea fixă a „studiului” sunt filtrele esenţiale prin care omul de ştiinţă caută contactul cu mediul său înconjurător. Şi amândouă sunt, în mare măsură, inadecvate. Amândouă cultivă intensiv analiza, aşadar o atenţie răbdător dirijată către fragmente, şi nu către întreguri. Atenţia e selectivă şi abstractivă. Ea izolează, caută diferenţe şi – în ultimă instanţă – definiţii. Ceea ce înseamnă că ea nu poate avea cu nici un chip acces la continuitatea naturii şi la globalitatea ei. Metoda analitică ratează, aşadar, exact dimensiunea pe care am numit-o „acvatică” a naturii, amploarea ei fluvială, ilustrând devenirea ca devenire. Experimentul – de care mai nici o ştiinţă nu se poate dispensa – nu e decât un mod de a opri lucrurile în loc, de a eterniza episodul, de a absolutiza clipa. Acel „Opreşte-te, clipă!” cu care Faust a devenit celebru n-are nimic metafizic în el: dacă nu e o oarecare interjecţie hedonistă, e strigătul tipic al savantului, dornic să-şi asigure mereu răgazul studiului. Or, oprirea în loc nu poate fi o bună metodă pentru a înţelege neoprirea fundamentală a naturii, coerenţa ei,

lipsită în fond de fragmente. Pentru a o înţelege, trebuie să ai, mai curând, organul sesizării asemănărilor dintre lucruri, nu a deosebirilor dintre ele. Mai mult decât spirit analitic, îţi trebuie spiritul analogic. Mai mult decât discernământul, îţi trebuie imaginaţia. Cultivând totuşi, cu încăpăţânare, analiza, disjuncţia, clasificarea, ştiinţele obţin, în cele din urmă, un întins repertoriu de convenţii, care au privilegiul de a îngădui utilizarea naturii, fără înţelegerea ei reală. Împărţirea spaţiului în kilometri, metri şi centimetri sau a timpului în ore, minute şi secunde şi stabilirea feluritelor legi de mişcare în cuprinsul lor sunt manevre care nu spun nimic despre esenţa spaţiului sau a timpului: ele ne ajută numai să ne raportăm la ele cu oarecare eficienţă. Dar în planul cunoaşterii propriu-zise, cantitativismul ştiinţific produce mai degrabă derută. El rămâne uneori până şi în urma strictei empirii. Numai existenţa viziunii discontinue – vădit ştiinţifice – a spaţiului face posibil, de pildă, ştiutul paradox eleat al lui Achile. „Nu Achile, ci metoda măsurătorii ratează întrecerea cu broasca-ţestoasă.”**85** Toate acestea nu vor, desigur, să spună că ştiinţele sau gândirea de tip analitic sunt inutile sau dăunătoare, ci doar că cei care le folosesc trebuie să ştie să se înalţe deasupra lor. Alan W. Watts – ale cărui observaţii legate de întreaga problematică abordată de noi sunt extrem de stimulatoare – conchide: „Pentru a fi un adevărat om de ştiinţă, trebuie să fii mai mult decât un om de ştiinţă, după cum pentru a fi un adevărat filozof trebuie să fii mai mult decât un gânditor. Măsurătoarea analitică a naturii nu ne spune despre ea nimic, dacă nu suntem capabili să o abordăm şi pe alte căi. Cu alte cuvinte, scienţiatul ca simplu scienţiat nu vede natura deloc…”**86**

Se va spune că totuşi atenţia e practicată şi în afara gândirii ştiinţifice, în unele tehnici spirituale (*yoga*, de exemplu) care urmăresc, într-o primă fază, disciplinarea activităţii mentale obişnuite. E vorba, în realitate, de o confuzie între „atenţie” şi „concentrare”. Concentrarea

(sanscr. *dhārāna*) îşi propune focalizarea „organului lăuntric” – în întregul lui, aşadar nu doar a conştiinţei şi a raţiunii – asupra unui obiect banal, care însă, abordat cu totalitatea facultăţilor interioare ale privitorului, sfârşeşte prin a se dilata, până la a-şi revela sensul de „univers”, de „cosmos”. Prin concentrare, *întregul* fiinţei mele se varsă fertilizant asupra unui district particular al realului. Prin atenţie (sanscr. *avadhāna*), o *singură* capacitate a fiinţei mele *decupează* un obiect real din contextul său pentru a-l defini. Atenţia e reductivă. Concentrarea – amplificatoare. Pe de altă parte, concentrarea echivalează cu o *asimilare* a obiectului contemplat: ea îl aduce în sine, îl integrează, îl transformă în experienţă personală. Atenţia are ambiţia obiectivităţii. Ea îşi imobilizează, hipnotic, obiectul şi, într-un anumit sens, tinde a-l mortifica. Se impune aici o analogie cu funcţia elementară a văzului. Există, cum ştim, văzul distinct, acoperind o mică circumferinţă în jurul razei optice dintre ochi şi obiectul privit, şi există văzul „periferic”, mai puţin distinct, dar cu o rază mult mai mare. *Ceea ce vedem* este, prin urmare, mai cuprinzător decât *ceea ce privim*, chiar dacă mai difuz. Ei bine, atenţia nu-şi asumă decât controlul a ceea ce e privit în mod expres, în vreme ce concentrarea caută să capteze şi zona văzului periferic. Ea vrea să extindă privirea până la hotarele văzului. Încât, în vreme ce atenţia se manifestă ca o *limitare* voită a percepţiei, concentrarea vizează *intensificarea* ei.

c. Microscopie şi macroscopie

Un ultim cuvânt în legătură cu vocaţia analitică a savantului. Am văzut că ea se exprimă în cultul apropierii de obiect. Materializându-se, cultul acesta a produs microscopul. Ştiinţa nu ar fi fost niciodată posibilă, în forma ei actuală, fără percepţia microscopică a naturii, fără „atomizarea” ei. Or, microscopicul e teritoriul în care universul capătă o înşelătoare omogenitate. La nivel atomic şi subatomic, suma particularităţilor care compun

chipul unui obiect e maximal redusă. „Iată unitatea de dincolo de diferenţe, pe care analitismul ştiinţelor părea să o ignore” – se va spune. Dar viciul acestei unităţi e tocmai că ea e „dincolo de diferenţe”. Unitatea adevărată, expresivă, vie a naturii e o unitate a diferenţelor însele, o unitate în care deosebirile şi chiar contrariile se armonizează, fără a deveni impersonale. Unitatea naturii nu e anonimă. Ea se obţine prin intuiţia unor prelungi serii de „corespondenţe”, şi nu prin reducerea componentelor ei la indistincţie. Unitatea naturii nu e amorfă, entropică, exprimabilă strict cantitativ. E o unitate de calităţi disparate, o unitate negentropică şi, tocmai de aceea, vitală. O asemenea unitate nu se poate livra microscopului. Ea apare numai ca rezultat al unei viziuni macroscopice a naturii, o viziune care percepe coerenţa unor mari ansambluri morfologice şi a unor cicluri evolutive mari; o viziune care poate discerne fără să disece. Ceea ce stă ascuns în natură scapă, în egală măsură, disecţiei, ca şi microscopiei. Goethe asta înţelesese: ascunsul e în ceea ce vedem cu ochiul liber. Nu trebuie decât să vezi bine lucrurile, pentru a afla despre ele esenţialul. Dar trebuie să ştii să vezi. Goethe ştia să vadă şi nu există ilustrare mai spectaculoasă a eficienţei percepţiei macroscopice a lumii decât teoria sa despre „planta originară” din care derivă întregul univers botanic. Ca naturalist, Goethe a avut, neîndoielnic, intuiţii care pun în umbră şi contabilitatea lui Linné, şi subtilitatea laboratoarelor moderne. Nu vrem să spunem că ştia mai multe despre natură decât Linné sau decât unii biologi moderni, după cum nu putem afirma că ştia mai multă fizică decât Newton. Dar ştia despre plante şi despre culori, despre natură în general ceva mai important, mai apropiat de „firea” lor reală.

Nenumărate exemple de gândire macroscopică se găsesc în mitologia hindusă. Iată, de pildă, relaţia intimă stabilită între lichidele fundamentale ale lumii: roua şi ploaia devin – odată resorbite în regnul vegetal – seva

plantelor. Seva plantelor devine, în regnul animal, laptele vitelor; laptele vitelor se converteşte, în sfârşit, ca hrană, în sânge, în principiu vital.**87** Şi toate îşi află sursa şi recipientul veşnic în răcoarea lunară (am semnalat, la locul cuvenit, corespondenţa Lună – Natură – Apă – Noapte, atestată şi de tradiţia europeană). Cine nu poate desluşi în adânca şi, de fapt, aparenta *naivitate* a unor asemenea formule suflul tulburător al unui adevăr va deveni, poate, un remarcabil om de ştiinţă, dar va avea o şubredă înţelegere a naturii şi a stihialului în general. Ştiinţelor le lipseşte – dinaintea lumii exterioare – tocmai procentul necesar de naivitate. Dar e mai aproape de natură magicianul cinquecentist care vedea în jumătatea miezului de nucă o replică vegetală a emisferei cerebrale decât intelectualul de azi, căruia o asemenea analogie i se pare rizibilă. Căci magicianul cinquecentist ştia să exprime în metafora sa conştiinţa miraculoaselor metamorfoze, care sunt „metoda" însăşi de lucru a naturii.

Apropiat de natură – pe linie macroscopică – este şi un straniu personaj de la începutul veacului al XX-lea, căruia, de altfel, îi plăcea să se revendice de la Goethe. Este vorba de Rudolf Steiner. Mai toate lucrările sale par să fructifice, între altele, o metodă de observaţie în care nu efortul analitic, disociativ e decisiv, ci, dimpotrivă, efortul integrator, asociativ. Să urmărim, pentru exemplificare, o suită de însemnări făcute de Steiner în marginea regnului animal. De la bun început, el declară: „...pentru a ajunge la înţelegerea intimă a universului, trebuie să te înalţi, puţin câte puţin, de la o concepţie intelectuală la o intuire de tip artistic a realului."**88** Contemplând astfel, simultan, o pasăre, un leu şi o vacă, vom realiza că, dincolo de sistematica zoologică obişnuită, ele trimit către o tipologie de alt ordin, mai sugestivă poate. „În general – spune autorul –, în organismul animal ritmul respiratoriu se armonizează cu acela al circulaţiei. Adesea însă, ritmul circulator e îngreunat, surdinat de funcţia digestivă de

care e legat, în vreme ce respiraţia e, dimpotrivă, înviorată printr-o tendinţă de deviere către sfera mai subtilă a cerebralităţii. La pasăre, de pildă, respiraţia pare de-a dreptul o funcţiune celebrală: ca atare, ea domină toate celelalte funcţiuni ale sale; nimic, în structura păsării, nu trădează vreo îngreunare survenită în metabolismul ei datorită fluxului sanguin sau a funcţiunilor digestive. La leu, între circulaţie şi respiraţie se stabileşte un perfect echilibru. Nici una nu predomină asupra celeilalte […]. Priviţi un leu care merge sau aleargă. Remarcaţi felul în care-şi ţine capul şi expresia din ochii săi. Totul revelează un perpetuu schimb ritmic, un echilibru care se reface fără încetare. Nimic nu produce o impresie atât de profundă, atât de stranie ca privirea unui leu. El pare să contemple cine ştie ce viziune îndepărtată. În realitate, el îşi contemplă propriile forţe interne, antagonice, dar domesticite, aduse într-un perfect acord. Observaţi şi botul leului, cu structura lui atât de caracteristică. Oricât de palid ar fi simţul nostru artistic, oricât de puţin am şti să presimţim semnificaţia formelor, vom realiza imediat că bătăile inimii leonine împing fluxul sanguin – moderat de ritmul respiratoriu – până în ultima fibră a trupului său, modelându-i fiecare parte […]. Leul este esenţialmente capacitate toracică, piept. E animalul care scoate cel mai bine în evidenţă sistemul ritmic. Comportamentul său exprimă un raport special între inimă şi plămân.

Dacă, prin urmare, căutăm în alcătuirea omului ceea ce seamănă cel mai mult cu natura păsărilor, ne vom opri asupra capului; căutând ceea ce seamănă cel mai mult leului, vom găsi toracele, sediul funcţiunilor ritmice.

Să contemplăm acum o turmă de vite […]. Postura lor, expresia privirilor lor, mişcările lor trădează, toate, funcţia digestivă de care sunt posedate. Observaţi, de pildă, cum o vacă aşezată pe o pajişte îşi ridică – la auzul vreunui zgomot – capul: mişcarea ei e întruparea însăşi a senzaţiei de greutate […]. E greu să ne imaginăm un leu

ridicându-şi capul în acest fel. Forma şi masa capului său sunt cu totul diferite. Continuându-ne observaţia, privind forma globală a vacii, ne vom da seama că, în fond, ea nu e decât un gigantic aparat digestiv. Digestia pare să copleşească şi circulaţia, şi respiraţia, şi activitatea ei cerebrală. Vaca este, în esenţa ei, digestie. Dinamica ei este la antipodul zborului uşor al păsării. […] Pentru a rezuma, vom spune că în regiunile superioare ale atmosferei, vulturul duce, planând, la apogeu activităţile cerebrale; în regiunea medie, imediat paralelă suprafeţei terestre, leul realizează cel mai fericit echilibru al sistemului ritmic, iar în regiunea inferioară, vaca se contopeşte cu forţele subterane ale globului, care îi controlează aparatul digestiv. Din înalt până în adâncuri, întâlnim astfel trei entităţi care se unesc în om într-o perfectă armonie. Capul omului e pasăre metamorfozată. Pieptul său e leu metamorfozat. Aparatul digestiv e vacă metamorfozată.”**89** Pornind de aici, e uşor de înţeles rostul esoteric al imaginii tradiţionale, care simbolizează totalitatea fiinţei umane prin alăturarea Vulturului cu Leul şi Taurul. Dar nu există – în aer – doar păsări. Există şi fluturi, şi lilieci. Zborul fluturelui are ceva din petulanţa greu controlabilă a fluxului memoriei. În el, nu par să trăiască realităţi actuale, ci, mai curând, amintiri. Dacă păsările sunt gânduri zburătoare, fluturii par zburătoare aduceri-aminte. Iar liliacul, cu zborul său tăcut şi furtiv, apare, în acest context, ca un vis zburător. Pe scurt, „pământul e înconjurat de o zonă a fluturilor, care sunt amintiri cosmice, de o zonă a păsărilor, care sunt gânduri cosmice, şi de o zonă de lilieci, care sunt vise cosmice”.**90** Limbajul acesta ni se impune în acelaşi timp ca insolit şi familiar. Steiner nu e, în definitiv, decât un reprezentant târziu al romantismului german. Pasaje de tipul celor citate se pot oricând recolta din operele lui Franz von Baader, Oken, Carus, Göress, Novalis sau Passavant. Aroma gândirii lui Schelling se percepe fără efort ca temei

teoretic al însemnărilor lor. Dar nu sunt însemnările acestea *simple* metafore? – vor întreba scepticii. Ba da. Numai că trebuie să facem efortul de a înceta să mai înţelegem metafora ca „simplă" metaforă. Ea este o formă de cunoaştere. Şi, dacă se atribuie poeticului funcţie cognitivă – ceea ce pare un adevăr acceptat –, atunci adevărul acesta trebuie asumat până în ultimele lui consecinţe. Altfel, el rămâne, cu siguranţă, o „simplă" metaforă, un titlu onorific acordat magnanim de esteticieni unei zone destinate, de fapt, purei plăceri. N-ar fi lipsită de recompensă spirituală reconsiderarea poeziei universale din unghiul aportului ei propriu-zis cognitiv. Am descoperi, poate, siderați, că e în ea tot atâta „ştiinţă naturală" cât şi în ştiinţele naturale propriu-zise. Doar că de alt tip: o ştiinţă *macroscopică*, *analogică*, *simbolică*; o ştiinţă cu mai puţine virtuţi de evidenţă, dar, întru câtva, mai nuanţată; o ştiinţă de felul aceleia la care visa şi Constable când, umplând carnete întregi cu crochiuri de nori, se gândea să obţină, la sfârşit, „o istorie naturală a cerului".

d. Obiectivitate şi subiectivitate.

Lege şi sens

În înţelesul ei modern, ştiinţa este o „invenţie" a secolului al XVII-lea. În secolul al XVI-lea, alegoria naturii-mumă avea încă deplină autoritate. Pe atunci, natura nu propunea omului fenomene de studiat, ci semne ce trebuiau ascultate.**91** O variantă ceva mai „obiectivă" a ei, independentă şi, mai ales, indiferentă faţă de universul uman era, de fapt, presimţită. Dar savantul era mereu victima unui echivoc. El ştia să facă observaţii de detaliu valabile din punct de vedere fizic, dar nu părăsea încă încrederea în magia astrelor, în subteranele oculte ale cosmosului, în spiritele bune şi rele. De la Cardano şi Bruno până la Della Porta şi Paracelsus, „specializarea" savantului nu discreditează niciodată o anume mistică a naturii globale. Natura îi e încă o zeiţă, o zeiţă adevărată. În secolul al XVII-lea, ea devine o zeitate oarbă şi rece, un

soi de uriaşă păpuşă mecanică. Totul pare să fi început în jurul lui 1610, când luneta astronomică descoperă petele de pe suprafaţa Soarelui.**92** Johann Fabricius le va fi văzut poate întâiul. Galilei, sigur, imediat după el. A identifica pete pe Soare echivala, la data amintită, cu o erezie. Însemna că aştrii sunt numai aştri. Că cerurile sunt coruptibile. Că, prin urmare, ele nu sunt divine. Dar atunci natura întreagă e un obiect ce poate fi aproximat în mod liber, fără tutela nici unei teologii. Omul se poate dispensa de ipoteza numită până atunci „Dumnezeu". Ceea ce e însă curios e că nu doar zeul suprem rămâne, prin aceasta, în afara naturii. Omul însuşi începe să se resimtă pe sine ca separat de ea. Teocentrismul medieval nu excludea, cum pretind încă unii istorici, antropocentrismul. Într-o lume în care Dumnezeu e agentul creaţiei, omul e centrul ei. E o replică născută „după chipul şi asemănarea" dumnezeirii. Când, în secolul al XVII-lea, Dumnezeu dispare ca temei, omul dispare şi el ca dat, ca reper, ca stăpân – prin delegaţie – al naturii. Apare imperativul „obiectivităţii" ştiinţifice, adică al observaţiei exacte, necontaminate de subiectul investigator. Iar în artă triumfă peisajul autonom. Coincidenţa aceasta i s-a părut izbitoare şi lui Werner Heisenberg. Iată propriile lui cuvinte: „Nu e probabil întâmplător că exact în această epocă (secolul al XVII-lea, n.n. – A.P.) natura în sine devine, independent de temele religioase, un subiect de reprezentare artistică. A considera natura nu numai ca exterioară lui Dumnezeu, dar şi ca exterioară omului, aşa încât să apară idealul unei descrieri sau al unei explicaţii obiective a ei, corespunde în întregime – în planul ştiinţelor naturii – acestei tendinţe."**93** Tot Werner Heisenberg semnalează însă, în pagini cât se poate de convingătoare, impasul în care se află astăzi – în urma ultimelor progrese ştiinţifice – această concepţie a naturii „în sine", a naturii „obiective". „Dacă ne e îngăduit – spune savantul german – să vorbim despre imaginea naturii aşa cum apare ea ştiinţelor exacte de

astăzi, trebuie să înţelegem prin aceasta nu atât «imaginea naturii», cât imaginea raporturilor noastre cu ea […]. Ştiinţa, încetând să mai fie spectatorul naturii, se recunoaşte pe sine ca parte a acţiunilor reciproce dintre natură şi om.”**94** Faptul – relevat de relaţia de indeterminare – că nu se poate vorbi de comportamentul particulelor elementare fără a se ţine cont de coordonatele procesului de observaţie suspendă autonomia naturii-obiect şi, odată cu ea, superstiţia „obiectivităţii” ştiinţelor. Natura „obiectivă” e îmbibată de subiect uman. Când o cercetezi, nu legea ei ţi se destăinuie, ci legea ei cu legea ta cu tot.

Dar, deşi, recunoscând antropomorfismul inevitabil al cunoaşterii ştiinţifice, Heisenberg relativizează orgoliul aşa-zisei „obiectivităţi”, el nu deschide, prin aceasta, o cale mai directă către obiectul numit „natură”. E drept, pentru scienţiatul contemporan, natura nu mai e un mecanism exterior omului, cum era în secolul al XVII-lea. Ea a devenit exterioritate unită cu interioritatea umană. Pentru înţelegerea integrală a naturii, mai trebuie însă făcut un pas. Trebuie identificat, în corpul ei, locul *propriei ei interiorităţi*. Cu alte cuvinte, natura e tot atât de puţin ea însăşi când e simplu *obiect* sau când e *obiect subiectiv*. Ea atinge magnificenţa fiinţei depline doar dacă e inutilă – cum spune Hegel – ca un „*obiect-subiect obiectiv*”. Nu cunoşti, aşadar, natura umplând-o, kantian, cu categoriile apriorice ale conştiinţei, nu o cunoşti punând în funcţiune capacităţile tale transcendentale. O cunoşti abia când ştii să localizezi „transcendentalul” aflat în ea însăşi. (Folosim, evident, termenul „transcendental” în accepţiunea pe care i-a dat-o Kant: transcendentalul e „dincoacele” conştiinţei, spre deosebire de „dincoloul” numit „transcendent”.)

Dar are natura o zonă „transcendentală”? Are ea interioritate? Şi, dacă o putem gândi ca pe un *obiect* distinct de *subiectul* uman, o putem gândi oare şi ca *subiect*, distinct de subiectul uman? În câmpul acestor

întrebări, Goethe ni se impune iarăşi cu o recunoscută autoritate. Căci ce altceva înseamnă faimoasa lui definiţie a culorilor (*Taten und Leiden des Lichtes* „fapte şi suferinţe ale luminii") decât că înfăptuirea şi suferinţa – ca, de altfel, gândirea însăşi – nu sunt monopolul definitiv al speciei umane. Există suferinţă, după cum există idee, şi dincolo de om. E unul dintre principiile cele mai statornice ale gândirii romantice, de la Herder[95] la Novalis. „Lumea exterioară – declara acesta din urmă – este o lume interioară ridicată la condiţia misterului."[96]

În acelaşi spirit, Ricarda Huch citează o impresionantă pagină din Tieck, privitoare la o posibilă „conştientizare" a universului: „...Se făcea că întreaga lume se aprinde, cuprinsă din toate părţile de o voioasă luciditate..."[97] În sfârşit, datorăm lui François Paulhan o preţioasă punere la punct în legătură cu un pasaj din Amiel, citat în mai toate cărţile despre peisaj, dar interpretat, în mai toate, în mod greşit. E vorba de acel pasaj în care Amiel numeşte peisajul *un état de l'âme*. Să-l reproducem, mai întâi în întregime: *Paysage d'automne... Les feuilles tombaient de tous côtés comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables... J'avais la baguette poétique et n'avait qu'à toucher un phénomène pour qu'il me racontât sa signification morale... Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. La vraie poésie est plus vraie que la science parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat.*[98],[99] Toată lumea s-a grăbit să înţeleagă pasajul acesta „subiectivist", antropomorfic. Peisajul ar fi echivalentul unor stări sufleteşti *resimţite de cel care îl contemplă* în momentul însuşi al contemplării. Altfel spus, natura nu e decât oglinda afectelor particulare ale omului. Ea îşi schimbă „dispoziţia" odată cu el. Amiel e interpretat

în spiritul celuilalt poncif al teoriei peisajului, cel potrivit căruia el e „un colţ de natură văzut printr-un temperament”. Dar o asemenea interpretare trădează, în fond, textul citat adineaori. Acolo e invocat „temperamentul” însuşi al naturii. După Amiel – precizează François Paulhan –, „peisajul este, prin el însuşi, independent de umorile noastre, un fel de emoţie. O grădină de toamnă *e* tristeţe, chiar dacă cel care o priveşte e, tot, numai bucurie…”**100**

Prin urmare, a avea sentimentul naturii în sens înalt nu înseamnă „a con-pătimi” vulgar cu ea, ci a avea sentimentul că natura este expresia unei interiorităţi diferite de a ta, chiar dacă ea se integrează, alături de a ta, interiorităţii globale a cosmosului. La nivelul acestei interiorităţi stă ascuns *sensul* naturii, la care demersul ştiinţific curent nu poate ajunge, ocupat cum este să-i stabilească *legile*. Legile se deduc, prin observaţie, din comportamentul exterior al marelui „animal” universal. Ele sunt mecanismul lui de funcţionare, „cauzele” care îl provoacă. Sensurile nu se pot repera în lumea cauzelor (*aitía*), ci numai în aceea a principiilor (*archái*). Ele se identifică cu „lăuntricul”, cu „ascunsul”, cu tot ce e mai intim într-un obiect dat. Legile, oricât ar părea de ascunse, de nemanifeste, de „interioare”, sunt, în cel mai bun caz, interiorul părţii din afară a lucrurilor, şi nu interiorul părţii lor dinăuntru. Şi, în vreme ce savantul, căutând legile, se mulţumeşte să constate că natura are o *logică*, că ea poate fi parcelată după nevoile omului, adevăratul iubitor de natură nu se va linişti înainte de a fi priceput că natura are – dincolo de logică – o *semnificaţie*, un sens. Realizarea acestui sens e ţinta ideală a oricărui contact cu natura. Am văzut în ce măsură calea speculaţiei, aceea a ascezei şi aceea a investigaţiei ştiinţifice par să treacă *pe lângă* această ţintă. Revine capitolelor următoare efortul de a aproxima şansele pe care le au, în această competiţie, artiştii înşişi. Ele sunt mai mari, fără a fi totuşi mai sigure.

Căci sunt foarte puţini cei în stare să se confrunte cu lumea văzută, fără a se lăsa influenţaţi de conjuncturile religioase, filozofice şi ştiinţifice ale timpului şi ale spaţiului lor.

Note

23. Fundamental pentru înţelegerea acestui concept este articolul „Phýsis” semnat de H. Leisegang, în *Pauly-Wissowa Realencyclopädie*, XX, 1, p. 1129. Se vor consulta şi textele clasice ale lui Aristotel (*Metafizica*, cartea a V-a, şi *Fizica*, cartea a II-a). Instructiv, *inter alia*, e şi capitolul *Nature* din C. S. Lewis, *Studies in Words*, Cambridge University Press, f. a. (1959?), pp. 24–74.

24. Ca şi la Empedocles, pentru care *Phýsis* e totuna cu *Philótes* sau *Philía*. Alteori, i se spune şi *Gethosýne* („Bucuria”) sau *Armonia*. Împreună cu *Néikos* („Adversitatea”), ea formează cuplul „forţelor primordiale” care pun în mişcare cele patru elemente (Diels-Kranz, fr. 35, 3–7).

25. Cf. Karl Kerényi, „Die Göttin Natur”, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XIV (1946), p. 58. Eruditului eseu al lui Kerényi îi datorăm mare parte din informaţiile utilizate în acest capitol. Ne-am folosit, de asemenea, de disertaţia lui Wolfgang Kemp intitulată *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie* (Diss. Tübingen, 1973). Ori de câte ori ne-am putut raporta la surse directe, am menţionat-o, între paranteze, în chiar corpul textului nostru.

26. Cf. Cicero, *De natura Deorum*, I, II, 28, *apud* Kerényi, *op. cit.*, p. 57, nota 1.

27. Cf. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. Marcel Aderca, Bucureşti, 1977, pp. 259–278.

28. K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, I, Leipzig, 1928.

29. K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 66–67.

30. În absenţa altor indicaţii, se va înţelege că traducerea fragmentelor citate ne aparţine (*n.n. – A. P.*).

31. *Ibidem*, pp. 68–69.

32. Vioaie, Nimfei nu-i e dat să fie / De cum s-aşază, somnul o îmbie.

33. Sub influenţa Lunii cresc darurile Naturii / Şi astfel îşi capătă pruncul întreaga putere.

34. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, p. 147.

35. K. Horna, *Die Hymen des Mesomedes*, Sitz.-Ber. Wien, Philhist., 207, 1, 1928, citat de Kerényi, *op. cit.*, p. 70.

36. Cf. K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 74 şi urm.

37. Să notăm că Aion, zeul timpului nesfârşit, e uneori, încă înainte de Claudian şi chiar de Mesomedes, echivalat cu zeul solar, ca pe unele monede ale împăraţilor romani de după secolul III e.n. Cf. Franz Cumont, „L'Éternité des empereurs romains", în *Revue d'hist. et de litt. relig.*, I, 445.

38. La o astfel de imagine se va fi referit, poate, Aristotel, când, în *Metafizica*, 1071 b 26, polemizează cu „teologii care cred că totul s-a născut din noapte".

39. K. Kerényi, *op. cit.*, p. 79.

40. Cf. Migne, *Patrologia Latina*, 210 Sp. 432 A; cf. şi Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, trad. rom. Adolf Armbruster, Bucureşti, 1970, pp. 141–146.

41. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, p. 9.

42. *Ibidem*, p. 25.

43. *Ibidem*, p. 18.

44. Cf. Jean Raymond de Pres, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756, p. 192: „Se numeşte «natură», prin opoziţie cu arta, ceea ce este simplu, fără ornament, firesc şi facil. Natura e, de obicei, reprezentată printr-o fată tânără îmbrăcată modest, cu o cunună de flori pe cap; ea dă artei mâna, pentru a ne face să înţelegem că natura şi arta trebuie să fie întotdeauna unite."

45. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, pp. 160–161. Cu o mână, Natura se sprijină pe *Tabla drepturilor omului*. Egalitatea şi Libertatea fac parte din cortegiul său. „Gloria se vede în văzduh; ea vesteşte tuturora trezirea Franţei şi Domnia Libertăţii.”

46. Nu lipsesc, desigur, nici alegorizările banale. În 1840, Moritz von Schwind încă mai picta (în Villa Arthaber din Viena) o „Natura” sub chipul unei femei pe jumătate dezgolită, cu cunună de fructe şi viţă în păr.

47. Text grecesc însoţit de traducerea lui Tobler, în Kerényi, *op. cit.*, pp. 81–86.

48. *Apud* Kerényi, *op. cit.*, p. 44.

49. În foarte multe studii despre peisaj s-a înregistrat – fie şi în treacăt – afinitatea lui de structură cu muzicalitatea. O teoretizare ceva mai amplă a acestei afinităţi se va găsi în lucrarea lui Gottfried Niemann intitulată *Richard Wagner und Arnold Böcklin, oder Über das Wesen von Landschaft und Musik* (Leipzig, 1904). Terminologia lui Niemann este declarat nietzscheană, mergând, uneori, până la schematizare: „Ce imită muzica – se întreabă autorul – în calitatea ei de artă dionisiacă sau, altfel spus, ce moment din realitatea obiectivă îi corespunde? Răspunsul nostru sună: peisajul” (p. 27). Cu alte cuvinte, „peisajul e obiectul muzicii, după cum corpul uman e obiectul sculpturii”. Desigur, nu peisajul în sens optic (asta e treaba pictorului, crede, simplificând nepermis de mult, Niemann), ci elementul *Stimmung* (atmosferă, dispoziţie) al peisajului. Şi iarăşi, nu elementul *Stimmung* resimţit ca emoţie subiectivă, ci *die Stimmung als Objektives, d.h. die Landschaft* (p. 30). Înţelegerea peisajului natural ca afectivitate devenită corp în *afara noastră*, aşadar ca partea de subiectivitate a lumii obiective ni se pare plină de sugestii. Cf. *infra*, pp. 63–64. Interesante sunt şi câteva paralelisme între arta muzicală şi arta peisajului, semnalate de Niemann: peisajul intră masiv în arena culturii europene în jurul lui 1500, tot

atunci când apare muzica polifonică. Grecii – a căror muzică era suficient dezvoltată – n-aveau – pretinde autorul – nici „sentimentul peisajului” (pp. 32–33).

În aceeaşi ordine de idei, ar fi de menţionat şi scurtul eseu al lui Hugo Marcus: „Vom Sinn der Landschaftsmalerei” (în *Antaios*, vol. V, 1964, pp. 172–176), după care şi monumentala *tăcere* a naturii e de interpretat muzical. Peisajul este „o putere care tace” (*etwas Gewaltiges das schweigt*) (p. 174). Dar e o tăcere corală, polifonică, ca a masei de credincioşi într-o catedrală…

Cf. şi François Paulhan, *L’Esthétique du paysage*, Paris, 1913: „Un peisaj natural poate inspira o melodie, o combinaţie de acorduri; la rândul lui, un fragment muzical poate sugera o câmpie surâzătoare sau o mare agitată”. Sunt citaţi, pentru exemplificare, Wagner şi Debussy.

50. Să notăm că şi cuvântul grecesc *hylé* (= materie) implică o componentă vegetală. El însemna „lemn” sau „pădure”. (Vezi şi cuvântul spaniol pentru „lemn”: *madeira* – vizibil înrudit cu *materia*). „Găsim aici – e de părere René Guénon (*Le Règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, 1970, p. 29, n. 1) – o aluzie la «rădăcina» (în sanscrită *mûla*, termen folosit şi pentru *Prakriti*) din care se dezvoltă lumea manifestată: ea are un anumit raport şi cu ceea ce tradiţia hindusă numeşte «natura *asurică*» a regnului vegetal care, prin rădăcinile sale, plonjează în ceea ce constituie temeiul obscur al lumii noastre; substanţa este, întru câtva, polul întunecat al existentului.”

51. „…apele simbolizează totalitatea virtualităţilor; ele sunt *fons et origo*, matrice a tuturor posibilităţilor de existenţă”. Cf. Mircea Eliade, *Traité d’histoire des religions*, Paris, 1949, p. 168. Instructiv e – pentru problema abordată de noi – întreg capitolul V al lucrării sale: „Les eaux et le symbolisme aquatique”. Cf. şi A. J. Pernéty, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*… Paris, 1758, articolul „Eaux”. De asemenea, Heinrich Zimmer, *Myths*

and Symbols in Indian Art and Civilization, New York, 1946, trad. germ. 1972, cap. II, par. 2 şi 3.

52. Nici după Aristotel (*Fizica*, II, 193 a), lucrurile artificiale nu posedă în sine o tendinţă spontană spre mişcare şi schimbare. Celor naturale, această tendinţă le e inerentă.

53. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1976 (ed. I, 1942), p. 77.

54. Pentru o mai amănunţită circumscriere a perimetrului simbolic discutat, se va consulta cu folos excelenta carte a lui Gilbert Durand citată mai sus (nota 5). Avem în vedere mai ales secţiunea „Mater şi Materia" din partea întâi a cărţii a II-a (pp. 278–292): tema „feminitate – apă" e generos exemplificată de la *Vede* (care numeau apele *mâtritamah* „cele mai materne"), trecând prin *aquaster*-ul alchimic, până la suprarealişti.

55. Cf. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 129: „Cu greu poate scăpa celor care au urmărit scrierile savanţilor, observând schimbările de terminologie din veacul al XIX-lea, faptul că anumite concepte ca «fiinţă», «materie», «statică» au fost constrânse să facă loc «devenirii», «forţei», «dinamicii»."

56. Cf. Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier-Montaigne, 1944, cap. „Întunericul dumnezeiesc".

57. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 13.

58. Aristotel, *Fizica*, II, 193 a.

59. Jean-Jacques Rousseau, *Visările unui hoinar singuratic*, trad. rom. Mihai Şora, Bucureşti, 1968, p. 35.

60. *Ibidem*, p. 84.

61. *Ibidem*, p. 114.

62. C. S. Lewis, *Reflections on the Psalms*, Collins (Fontana Books), 1974 (ed. a 10-a), p. 71.

63. Alan W. Watts, *Nature, Man and Woman*, London, 1973 (ed. I, 1958), p. 1.

64. Walter F. Otto, *Der griechische Göttermythos bei*

Goethe und Hölderlin, Berlin, 1939, p. 25: „Numai europeanul are la îndemână aceste concepte (e vorba de „Natură" şi „Spirit" înţelese ca polare, *n.n.* – *A.P.*): Orientul – în ciuda unor aparente analogii – nu are termeni care să le corespundă…"

65. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 30–33. O notă a lui Ananda K. Coomaraswamy la textul lui Zimmer precizează că *maya* e înţeleasă în cultura indiană în felul în care e înţeleasă *Magia* de J. Boehme (în *Sex Puncta Mystica*). Cf. şi articolul „Maya", în Sir Monier Monier-Williams, *A Sanskrit – English Dictionary*, ed. nouă, Oxford, 1974.

66. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 33–42.

67. Cf. *infra*, cap. II, 5, pp. 93–106.

68. În legătură cu gândirea tantrică, recomandăm, alături de ediţiile de texte şi comentariile introductive ale lui Arthur Avalon (pseudonimul lui John Woodroffe), lucrările lui Mircea Eliade: *Le Yoga, immortalité et liberté*, Paris, 1954, şi *Techniques du Yoga*, Paris, 1975, cap. IV. Cf. şi cartea lui Julius Evola, *Lo Yoga della Potenza* (trad. fr. *Le Yoga Tantrique*, 1971).

69. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 17 şi urm.

70. Mircea Eliade, „Puissance et sacralité dans l'histoire des religions", în *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 170. De asemenea, pp. 172–181.

71. Robert Lenoble, „L'Évolution de l'idée de „nature" du XVIe au XVIIIe siècle", în *Revue de métaphysique et de morale*, nr. 4, 1953, p. 115.

72. *Apud* Ricarda Huch, *Romantismul german*, trad. rom. Viorica Nişcov, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1899–1902), p. 280.

73. François Paulhan, *L'Esthétique du paysage*, Paris, 1913, p. 20.

74. Cf. Rudolf Otto, *Das Heilige*, München, 1963 (ed. I, 1917), cap. 2–9.

75. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, prefaţă, p. XI:

„Problema relaţiei dintre om şi natură o pune şi pe aceea a relaţiei dintre bărbat şi femeie…”

76. Cf. Denis de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, Paris, 1939 (ed. nouă 1975), pp. 262–263. De asemenea, A. Nygren, *Eros und Agape*, 2 vol., Gütersloh, 1937.

77. Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 11–12.

78. Cf. idem, *Les Mythes de l’Amour*, Paris, 1961.

79. Cf. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 26–28.

80. Cf. *infra*, cap. III, p. 161.

81. Romano Guardini, *Briefe vom Comer See*, Mainz, 1953, pp. 18–24.

82. Cf. Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris, 1950, pp. 22–26.

83. Alan W. Watts, *op. cit.*, pp. 52 şi urm.

84. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 128.

85. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, p. 66.

86. *Ibidem*, *loc. cit*. Vom reveni, în epilogul lucrării noastre, asupra strategiei pe care Extremul Orient, în speţă China antică, o propune pentru o mai exactă aproximare a „fiinţei” naturii. E o strategie întemeiată pe *relativizarea* conştiinţei şi a gândirii discriminative; în limitele ei, atitudinea cea mai potrivită dinaintea naturii este *wu-nien* („negândirea”) şi *kuan* („contemplare liberă de încordarea atenţiei”). Cf. *infra*, pp. 174 şi urm.

87. Cf. H. Zimmer, *op. cit.*, p. 69.

88. Cf. Rudolf Steiner, *L’Homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments* (*Études ésotériques*), Paris, 1975 (a III-a ed. franceză), pp. 19–20.

89. *Ibidem*, pp. 23–27.

90. *Ibidem*, pp. 80–81.

91. Robert Lenoble, *op. cit.*, p. 116.

92. *Ibidem*, p. 117. Pentru detalii, vezi şi *Istoria generală a ştiinţei*, editată de René Taton, trad. rom. Bucureşti, 1971, vol. II, p. 215 şi pp. 306–307.

93. Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, 1962, pp. 12–13.

94. *Ibidem*, pp. 33–34. Cf. şi Adolf Meyer-Abich, „Natur und Geschichte”, în *Antaios*, vol. I (1959–1960), pp. 510–524. Mayer-Abich e de părere că „...cercetătorul în ştiinţele naturii, chiar dacă se ocupă de probleme strict «naturale», nu mai poate să ocolească, astăzi, şi punctul de vedere al istoriei spiritului”. Ştiinţele naturii nu mai sunt deci, ca până acum, „nomothetice”, ci – ca şi ştiinţele „umaniste” – „idiografice” (p. 510).

95. Cf. Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen, 1963, cap. 5, p. 55: „...Nici un obiect natural individual nu-l interesează pe Herder în sine, ca fenomen izolat, ci numai ca amprentă exterioară, ca expresie a unei interiorităţi, a spiritualului.”

96. Novalis, *Fragmente*, *apud* Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 147.

97. *Apud* Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 153.

98. „Peisaj de toamnă... Frunzele cădeau din toate părţile, ca ultimele iluzii ale tinereţii sub lacrimile tristeţilor incurabile... Aveam o baghetă poetică şi nu trebuia decât să ating un fenomen pentru ca el să-mi dezvăluie semnificaţia sa morală. Orice peisaj e o stare sufletească. Cine ştie să citească în amândouă va fi uimit să regăsească asemănări ce survin în fiece detaliu. Adevărata poezie e mai adevărată decât ştiinţa, pentru că e sintetică şi sesizează de la bun început ceea ce prin concursul tuturor ştiinţelor va putea avea o dată ca rezultat.”

99. Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d’un journal intime*, Librairie Stock, Paris, 1927, I, pp. 50–51.

100. Cf. Fr. Paulhan, *op. cit.*, pp. 73–74.

II. Estetica melancoliei

Cercetătorii picturii de peisaj au stabilit – în marea lor majoritate – că în Evul Mediu nu există reprezentări

coerente ale spectacolului natural din cauza idiosincraziei resimţite, dinaintea naturii şi a „lumescului” în general, de doctrinarii Bisericii creştine. Creştinismul ar fi, cu alte cuvinte, un obstacol inexpugnabil în evoluţia peisajului pictat, în măsura în care el identifică natura cu teritoriul păcatului, al căderii, al rătăcirii. Natura ar fi – pentru creştini – fără de spirit, dacă nu chiar opusă spiritului. Caracteristică, întru aceasta, este părerea lui Heinrich Lützeler, după care, în evoluţia peisajului, Evul Mediu constituie o netă sincopă**101**, întrucât „peisajul este imposibil ori de câte ori arta e orientată strict teocentric sau strict antropocentric”.**102** S-ar zice că natura nu poate intra în teritoriul artei decât pustiind, în jurul ei, totul: ea înlătură pe zei şi pe oameni deopotrivă, instalându-se în istoria stilurilor ca o stihie singuratică şi totalitară. Noi înşine am admis**103** că personajul de înclinaţie mistică nu e „credincios” naturii. *N-am admis însă prin aceasta că este exclus ca el să facă peisaj*.

Ne deosebim, prin urmare, de cei care trag concluzii definitive asupra raporturilor dintre creştinism şi natură, luând în consideraţie strictamente Evul de Mijloc. Trecând de această epocă – şi, de altfel, poposind mai îndelung în chiar spiritul ei –, se va constata cu uşurinţă că o istorie a peisajului european nu se poate scrie fără permanenta considerare a atmosferei religioase europene. Sentimentul naturii a evoluat în lumea noastră laolaltă cu sentimentul religios, lăsându-se contaminat de el, când nu, de-a dreptul, determinat de el. Şi aceasta, pentru că religia – în afara cazurilor când e bigotism pur – nu se opune naturii. Ea nu vrea să zădărnicească întâlnirea cu ea. Vrea doar să scoată întâlnirea aceasta de sub sceptrul *plăcerii sensibile*, pentru a o transfera – purificând-o printr-un acut sentiment al răspunderii – sub sceptrul *bucuriei nesenzuale* a spiritului. Ca obiect de plăcere – cum e, uneori, pentru artist –, natura i se pare monahului un risc de moarte; ca orice alt obiect de plăcere. Ca „încercare”,

ca „ispită”, aceeaşi natură e totuşi respectabilă. Ca răsfrângere a Creatorului sau ca loc predilect al întâlnirii cu el, ea poate chiar să participe, fără sfială, la splendoarea întregii creaţii.

E greu de presupus, de altfel, că omul, chiar credincios, a fost vreodată imun la farmecele „Zeiţei Natura”.**104**

Pentru a se defini pe sine, el are o neostoită nevoie de ea, care îi e simultan gen proxim şi diferenţă specifică. Şi e, probabil, de presupus că, şi fără să o perceapă în afara lui, omul ar sfârşi prin a identifica natura contemplându-se numai pe sine, privind în adâncul său. Căci adâncul acesta e plin de mineralitate, de vegetalitate şi de animalitate, ca orice alt peisaj. Într-adevăr, tot astfel cum, privind în sine, în „firea” sa, omul vede uneori chipuri de zei, alteori lupte sângeroase şi cai răniţi, alteori odalisce, alteori vânat sau fructe uscate, sau vreo petrecere, se poate întâmpla ca, privind în firea sa, el să vadă, din când în când, un peisaj. Dacă ar fi să definim în felul cel mai laconic cu putinţă un peisagist, n-ar trebui să spunem decât atât: *se numeşte peisagist cineva care, aşezat dinaintea unei oglinzi, vede un peisaj*.

Cu ideologul sau cu trăitorul creştin se întâmplă însă altceva: el se aşază, să zicem, dinaintea unui plai şi, dintr-odată, îl vede pe Dumnezeu. Întâmplarea aceasta are două efecte imediate: mai întâi, răpit de revelaţia zeului, omul încetează să mai vadă plaiul: apoi, timorat de autoritatea zeului, omul începe să se simtă vinovat de a fi zăbovit, fie şi pentru o clipă, dinaintea unui plai oarecare, când numai zeul merită cu adevărat zăbava sa: zeul de deasupra şi păcatele dinăuntru. „Şi oamenii – spune Augustin – umblă din loc în loc, minunându-se de înălţimea munţilor, de valurile uriaşe ale mării, de largile şerpuiri ale râurilor, de întinderea oceanelor, de revoluţia stelelor, dar pe ei înşişi nu se observă”. Când dai de un pasaj ca acesta – cum i s-a întâmplat lui Petrarca – tocmai când faci o plimbare pe

vârf de munte, cu Alpii de jur-împrejur şi Ronul în vale, ajungi inevitabil să spui cu el odată: „M-am simţit ruşinat […], plin de mânie împotriva mea, pentru că tot mai admiram lucrurile pământeşti, eu, care ar fi trebuit să fi învăţat chiar şi de la filozofii păgâni că nimic nu-i demn de admiraţie în afară de suflet…”**105** Imediat însă în continuarea acestei mărturisiri, Petrarca adaugă un rând care ni se pare atât de semnificativ, încât ne mirăm cum de Kenneth Clark, care-l citează, nu se opreşte să-l lămurească: „Atunci – spune Petrarca – cu adevărat m-am convins că văzusem îndeajuns din acel munte…” Este ca şi cum ni s-ar sugera că n-am văzut bine un munte înainte de a ne fi convins de neînsemnătatea lui. Nu e vorba deci să nu-l priveşti; dimpotrivă: trebuie să-l priveşti cu atâta pătrundere, încât să sfârşeşti prin a nu-l mai vedea ca atare: să sfârşeşti prin a vedea „natura” lui, irevocabil precară. Natura ca „dispariţie”, nu ca „apariţie”, natura contemplată cu sentimentul că în clipa imediat următoare ea se va destrăma, iată lecţia atitudinii creştine faţă de ea. Dar să luăm bine seama: pentru mentalitatea creştină, nu problema anulării de principiu a contemplării naturii se pune. Ceea ce ea pretinde e doar regizarea întâlnirii cu ea din unghiul unei extreme *exigenţe*: să nu uiţi natura, dar să nu te abandonezi – dinaintea ei – unei iresponsabile şi deci vinovate plăceri. E limpede: teologul nu judecă şi nu condamnă natura în sine; el se războieşte doar cu un anumit mod de a o gusta; şi războiul acesta al lui a făcut ca, într-o anumită zonă a culturii europene, „dragostea de natură” să fie însoţită de un difuz sentiment de *culpă*. Când se spune, prin urmare, că raporturile dintre creştinism şi natură sunt încordate, se spune un adevăr. Trebuie însă imediat adăugat că „încordarea” aceasta nu *inhibă* sentimentul naturii, ci îl *modelează* doar.

Pentru naturile religioase – existente, cum vom vedea, şi printre peisagişti –, natura nu e nici pe departe absentă. Ea e mai curând o exasperantă prezenţă, a cărei

atracţie se consumă mereu sub specia unei obscure interdicţii. O bună secţiune a peisajului european nu e decât expresia unei dramatice experienţe a *distanţei* problematice dintre privitor şi privelişte. Sub autoritatea mitului creştin, natura nu apare deci ca un „de la sine înţeles" al vieţii, ci ca un dat ce trebuie meritat, cucerit, „salvat" prin asceza aspră a unei disperate, dar neobosite *aspiraţii*. Sub autoritatea mitului creştin, natura are trăsăturile şi destinul Isoldei, iar peisagistul chipul melancolic al lui Tristan. În cele ce urmează, vom încerca să schiţăm arheologia acestei situaţii.

1. Facerea lumii

Pentru a surprinde modul însuşi în care natura apare ca dat şi ca problemă în orizontul gândirii religioase a Europei, să ne apropiem, mai întâi, de izvoarele doctrinei creştine. Încă din primele versete ale Genezei, suntem confruntaţi cu grandioase construcţii peisagistice. Versetul al doilea din primul capitol**106** e, în sine, o descriere de natură: una foarte simplă, e drept, dar nu lipsită de o anumită sumbră maiestate: „Pământul era pustiu şi gol: peste faţa adâncului de ape era întunerec..." Utilizând terminologia creată mai târziu de specialişti, putem spune că peisajul primordial este o „marină" şi, în acelaşi timp, o „nocturnă". Dar acesta e abia începutul, „materia primă" a creaţiei. Iar în concepţia creştină, natura – am mai avut prilejul s-o spunem – va păstra neîncetat ceva din *insuficienţa* unei materii prime: ea nu are valoare în sine; poate fi însă valorificată, printr-o adecvată prelucrare lăuntrică. Cu alte cuvinte, „calea" creştinului poate începe cu natura, dar, în orice caz, nu poate rămâne la ea. „Natura – spune un autor creştin modern, totodată mare specialist în literatura medievală – nu poate satisface aspiraţiile pe care le provoacă, nu poate răspunde întrebărilor teologice şi nu ne poate sanctifica. Adevăratul drum către Dumnezeu ne obligă să-i întoarcem adesea

spatele”. Două rânduri mai jos, acelaşi autor concede totuşi: *„Iubirea de natură poate fi însă o bună – şi, pentru unii, o indispensabilă – iniţiere.”*[107] (*s.n. – A. P.*)

Să ne întoarcem la povestea Facerii. Mării originare i se adaugă, rând pe rând, lumina, cerul, pământul, iar la urmă vieţuitoarele şi omul însuşi. Dacă după ziua a patra a creaţiei Creatorul s-ar fi plictisit, lumea n-ar fi fost, în eternitate, decât un splendid peisaj: cer înstelat deasupra unui pământ încărcat de verdeaţă, iarbă cu sămânţă, pomi roditori.[108] Şi, de altfel, nu se comportă zeul faţă de proaspăta sa operă exact ca un pictor dinaintea şevaletului său? După fiecare nouă tuşă, el pare să facă un pas înapoi, pentru a-şi cântări lucrarea. Înfiinţează lumina şi vede că „lumina era bună”.[109] Desparte apele de uscat şi vede că „lucrul acesta era bun”.[110] Întemeiază regnul plantelor şi, mai apoi, pe acela al aştrilor şi iarăşi constată că „lucrul acesta era bun”.[111] În versiunea grecească a textului, acest „bun” care revine mereu în primele versete ale Facerii nu e altul decât îndelung comentatul *kalós*, al cărui sens ezită, în realitate, între „bun” şi „frumos”. Pe câte un alabastron attic din secolul al V-lea î.e.n. se poate vedea, alături de silueta câte unui tânăr păstor, inscripţia fermecător candidă: *kalós*, precedată de numele păstorului. Olarul îşi justifică astfel opţiunea şi o consacră ca operă de artă. Tot astfel face zeul începuturilor, încheind fiecare din zilele muncii sale cu o calmă judecată estetică. Ca un peisagist mulţumit de un tablou abia sfârşit.

Dar istoria biblică a lumii parcurge calea inversă istoriei peisajului pictat. Acesta din urmă merge către o tot mai clară autonomizare, eliminând, una după alta, toate anexele, toate acele *parerga* care, înainte de sfârşitul secolului al XVI-lea, „poluează” imaginea pură a naturii. Zeul biblic *porneşte* însă de la peisajul autonom, pentru a trece curând – în zilele a cincea şi a şasea ale creaţiei – la „peisajul cu figuri”. Iar experienţa edenică a perechii

originare se încheie, în fond, cu o scenă de gen, cu o „kermesă”, care degenerează în dramă.

„Nu e bine ca natura să fie singură” – pare să-şi spună Dumnezeu, înainte de a-i adăuga omul, după cum, înainte de a adăuga omului femeia, îşi spusese: „Nu e bine ca omul să fie singur…” „Nu e bine ca natura să fie singură” – iată un preconcept de care se va resimţi întreaga istorie a peisajului european. Natura europeană e iremediabil *populată*: când nu de om, de operele lui; când nu de operele lui, de himerele sau nevrozele lui. Populată şi apoi *subordonată*: „umpleţi pământul şi supuneţi-l”**112**, sună porunca dintâi adresată oamenilor de zeul lor. E drept, la origini, deşi omul se mişcă printre lucruri imperial, el e departe de orice excese dictatoriale. De aceea, al doilea peisaj care survine în istoria biblică după cel al Facerii e cât se poate de paşnic; e o *grădină*: grădina răsăriteană a Edenului. Celor care, derutaţi de apariţia târzie a peisajului „autonom” în arta occidentală, au ajuns să pretindă că sentimentul însuşi al naturii e un fenomen târziu, străin, de pildă, lumii vechi, li se poate aminti pasajul biblic în care se descrie Raiul**113**: pomii raiului sunt anume evocaţi nu doar ca „buni la mâncare”, dar, mai întâi, ca „plăcuţi la vedere” (*horáion eis hórasin*). Se mai poate cineva îndoi de gustul pentru peisaj al primului „grădinar”?

Numai că în grădina auroralǎ a lumii s-a petrecut în cele din urmă ceva de natură să transforme grădina întreagă într-un coşmar. De la peisajul idilic, se trece brusc la peisajul infernal. Nu e locul aici să discutăm substanţa şi sensul acestui fatal eveniment. Important e că, după el, o malefică epidemie ajunge să compromită armonia iniţială a lucrurilor. Răul se propagă în lanţ, de la demonul ofiomorf la femeie, de la femeie la bărbat, de la bărbat la întreaga natură: „blestemat este acum pământul din pricina ta”**114** – spune zeul făpturii sale corupte. Din această clipă, omul, destinat să domnească asupra firii, încetează să se mai

simtă tolerat în propriul său regat. E izgonit, hăituit, vinovat. E nevrotic. Iar o bună parte a peisajului european va putea fi inclusă în marea temă a *exilului*, a rupturii, a dizarmoniei dintre om şi natură. Dar ruptura aceasta a omului de natură nu e mai puţin o ruptură a omului de divinitate.**115** Este fals, prin urmare, că teocentrismul în sine e suficient pentru a subsuma experienţa naturii categoriei tragicului. *Natura devine tragică abia într-o lume gândită teocentric, dar trăită teoclast*. E loc pentru natură acolo unde nu există decât un zeu atotputernic şi un om pios, după cum era loc pentru natură în Edenul de dinaintea păcatului. Dialogul cu natura devine dificil, când omul se răzvrăteşte şi zeul se înfurie. Peisaj se poate face – şi se face – şi atunci, dar va fi un peisaj inconfortabil, bântuit de resentimente blasfematoare şi de remuşcări, de orgolii şi spaime, pe scurt, un peisaj cu sunet beethovenian, în care Dumnezeu e postulat şi contestat în acelaşi timp. Artistul locuit de asemenea paradoxale afecte va face mai totdeauna un peisaj al „*pământului stricat*", infectat de vină, „satanizat". „Dumnezeu s-a uitat spre pământ şi iată că pământul era stricat: căci orice făptură îşi stricase calea pe pământ."**116** Dezamăgirea zeului va avea drept consecinţă catastrofa curăţitoare a potopului. E al treilea moment „peisagistic" al Genezei, după cel al primelor şapte zile şi al Raiului: un moment patetic, de dezlănţuire cosmică pustiitoare: „Marinei" embrionare de la început îi răspunde acum o marină agonică (să ne amintim schiţele pentru tema potopului ale lui Leonardo). Ceea ce se făcuse în şapte zile se desface în cele o sută cincizeci câte a numărat furtuna. La sfârşit însă, după o atât de radicală purificare, se desface şi blestemul zvârlit asupra pământului de artizanul dezamăgit. „Nu voi mai blestema pământul din pricina omului, pentru că întocmirile gândurilor din inima omului sunt rele din tinereţea lui."**117** Urmează o reparatoare eră de pace. Dar de pacea zilelor dintâi nu mai poate fi vorba. Căci

amintirea catastrofei, a rupturii persistă; mai mult decât atât, amintirea aceasta plantează în fiecare nucleu de linişte germenul vacarmului. Realul încetează să mai fie omogen. Asupra lui se întinde fatalitatea manicheistă a unei ireductibile discordii. Viaţa devine un complicat joc de „punct-contrapunct": un ritm în care binele alternează cu răul, pacea cu dezastrul, armonia cu spaima. „Cât va fi pământul, nu va înceta semănatul şi seceratul, frigul şi căldura, vara şi iarna, ziua şi noaptea"**118** – decretează Iehova. Sub aparenţa acestei nevinovate legiferări stă însă tot un blestem: blestemul unei cosmice dialectici de plusuri şi minusuri, de avers şi revers. Potopul a lăsat în urmă spectrul unei crispări devenite lege. „S-apuce groaza şi frica de voi pe orice dobitoc de pe pământ, pe orice pasăre a cerului, pe tot ce se mişcă pe pământ şi pe toţi peştii mării..."**119** „Groaza şi frica..." Şi pentru ca, în această tensiune, să se poată totuşi trăi, zeul face cu Noe un legământ al cărui semn va fi *curcubeul*: „Când voi strânge nori deasupra pământului, curcubeul se va arăta în nor şi Eu îmi voi aduce aminte de legământul dintre Mine şi voi".**120** Să notăm mai întâi că legământul cu pricina e unul ce poate fi oricând uitat, de vreme ce este nevoie de un semn exterior care să-l facă mereu actual conştiinţei divine. Să notăm, apoi, că peisajul-apoteoză al primului ciclu al *Facerii* nu e de o blajină seninătate. Prin faptul însuşi de a fi curcubeu, semnul ceresc are încordarea pericolului: căci curcubeul e un fenomen din complexul vremii rele, al ploilor; el se arată „în nor" şi, dacă salvează omenirea de potop, are aerul de-a o face în ultima clipă...

Imaginea „curcubeului în nor" e poate cea mai potrivită emblemă a atitudinii religioase, respectiv creştine, faţă de natură. Uneori, curcubeul, legământul de pace, pare să atârne mai greu. Alteori însă, pe sub arcul lui defilează, în triumf, oştirile unei grave înnourări...

2. Teologi, pustnici şi peisagişti sub semnul curcubeului

Se poate demonstra cu uşurinţă, împotriva ideilor curente, disponibilitatea faţă de natură a spiritului religios. Se poate demonstra că mulţi teologi, mulţi pustnici şi unii peisagişti au întâlnit natura „sub semnul curcubeului", al păcii sacre, destinate să amnistieze orice blestem. Ne-am putea continua incursiunea prin feluritele diviziuni ale textului biblic, selecţionând din Psalmi sau din Cântarea cântărilor acele pasaje în care natura e prezentă şi, nu o dată, în chip fermecător prezentă. Ar fi de invocat apoi metafora „cititului în marea carte a naturii", care, sugerată, poate, de Plotin, a avut o mare circulaţie – începând din timpurile patristicii – în întregul Ev Mediu şi până în Renaştere. Până şi floraliile şi lapidariile medievale ar putea sta mărturie pentru interesul constant al omului – fie şi trăitor într-un veac „teocentric" – faţă de întregul „inventar" al lumii exterioare. Descrierea vergiliană a câmpiilor eleusine e preluată, fără preconcepţii, de autori creştini ai veacului al V-lea e.n. – Dracontius şi Sedulius, de pildă – şi adaptată unor pioase descrieri ale paradisului.**121** De la Gregorius din Tours, ni s-a păstrat o referinţă la arta grădinăritului într-o mânăstire din Franţa anului 600.**122** Un sensibil omagiu – unul dintre multele pe care le-am putea cita – e adus, încă din secolul al IV-lea al erei noastre, de Basilius Magnus nopţilor senine din Asia Mică: e vorba despre „blândeţea nopţilor Asiei Minor, în care stelele, flori eterne ale cerului, înalţă spiritul oamenilor de la cele văzute la cele nevăzute".**123** Şi nu există, poate, respect mai adânc pentru natură decât cel exprimat de Bernard de Clairvaux într-o scrisoare către Heinrich Murdach (*Scrisoarea* 106): „Crede-mă, am verificat asta eu însumi: vei găsi mai multe în păduri decât în cărţi; copacii şi pietrele te vor învăţa ceea ce nici un alt învăţător nu te poate învăţa". În acelaşi spirit ar putea fi înseriate extrase din Hieronymus, Ambrosius, Hilarius din Poitiers şi Prudentius**124**, sau din Ioan Chrysostomul,

Augustin, Hugo de Saint-Victor etc.[125] În Renaştere, tot un om al Bisericii este acela despre care Jacob Burckhardt putea spune: „...e omul care pentru întâia oară a savurat splendorile peisajului italian şi care le-a descris cu entuziasm până în cele mai mici amănunte. Cunoştea mai ales statul papal şi partea de jos a Toscanei (patria lui), iar când a devenit papă, îşi întrebuinţa timpul liber, în anotimpul cald, mai mult cu excursii şi cu şederi la ţară."[126] E vorba de Aeneas Sylvius Piccolomini, devenit ulterior Pius II, *silvarum amator et varia videndi cupidus* („iubitor de păduri şi dornic să vadă multe") – cum îi plăcea să se numească singur. Nu e lipsit de semnificaţie nici faptul că până şi în târziul veacului al XVIII-lea unui prelat, Thomas Herring, îi e atribuit meritul de a fi avut, întâiul, intuiţia naturii „pitoreşti", teoretizată, ulterior, de pictori şi esteticieni.[127]

Dar deasupra tuturor celor citaţi până acum se înalţă, ca un monument caracteristic păcii dintre *Natura* şi *Ecclesia*, Francisc din Assisi. În *Imnul Creaturilor* şi în *Imnul Fratelui Soare*, el se lasă antrenat de o spontană mişcare de contopire cu elementele, socotindu-se consubstanţial lor întru splendoarea creaţiei. Naturii-mumă i se substituie *Natura-soră*. Ea este abordată cu o simpatie străină de orice afectare, chiar dacă e încă clasată după tipicul medieval al celor patru principii constitutive ale lumii: apă, aer, foc, pământ. „Autorul abandonează, pentru prima dată, corespunzătorul stil grandios, aplicat până atunci, fără excepţie, la o asemenea materie; el o evocă anume într-un modest stil familiar... De aceea, unele vederi s-au grăbit să identifice într-însul un precursor al pastoralismului naturist din Renaştere..."[128] Francisc descoperise, neîndoielnic, valoarea de „iniţiere" pe care natura o poate căpăta pe calea care duce spre revelaţie.[129] Cel care învaţă să dialogheze cu ea nu va întârzia să audă glasul însuşi al Logos-ului. *Natura naturata* nu e decât un loc de întâlnire cu *natura naturans*.

Pustnicia solară a clericului din Assisi – ca şi aceea practicată secole mai târziu de Serafim de Sarov (1759–1833) în pădurile sălbatice ale Rusiei[130] – este o probă greu de dezminţit a bunelor raporturi pe care creştinătatea le poate întreţine cu însufleţitoarea neînsufleţire a naturii, fără a cădea, prin aceasta, în vreo erezie panteistă, de tipul spinozistului *Deus sive Natura*. Franciscanismul nu caută nici cunoaşterea naturii, nici degustarea ei: nu o idolatrizează; el se crede însă îndreptăţit să o iubească aşa cum fiecare om evlavios trebuie să-şi iubească „aproapele", oricât ar fi acesta de greu deificabil. Sub semnul curcubeului, sentimentul creştin al naturii devine o formă de *toleranţă*. În virtutea toleranţei acesteia, el nu se sfieşte să se exprime şi în limbaj plastic. Mai întâi, iconografia curentă a evangheliilor se pretează la bogate prelucrări peisagistice: episoade cum sunt *Fuga în Egipt*, *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*, *Isus pe cruce* etc. au toate datele să stimuleze imaginaţia creatoare a artiştilor. La fel, nenumăratele „ispitiri" şi „penitenţe" trăite de feluriţi eremiţi (Hieronymus şi Antonie cel Mare mai ales) în pustie.[131] În secolul al XIV-lea, asistăm la introducerea peisajului până şi în spaţiul elitar al altarului. El este, desigur, simplu fundal al scenelor sacre (ca în *Altarul Mielului Mistic* al lui van Eyck sau în *Altarul Tiefenbronner* al lui Lucas Moser), dar face din natură obiectul unei percepţii pline de reverenţă. La un Rogier van der Weyden – observă Hubert Schrade – *Weltanschauung*-ul mistic lasă loc, cu prisosinţă, unei atente *Welt-Anschauung*, unei neinhibate contemplări a lumii.[132] La începutul secolului al XVI-lea, se înregistrează existenţa aşa-numitelor *Kirchenlandschaften*, peisaje „bisericeşti", devenite specialitatea unor frescari ca Polidoro da Caravaggio şi Maturino.[133] Ei decorează una dintre capelele bisericii San Silvestro a Monte Cavallo din Roma cu scene din viaţa Sfintelor Ecaterina şi Magdalena, devenite un *staffage* oarecare, faţă de peisajul predominant. Spectaculoase, pe

aceeaşi linie, sunt, ceva mai târziu, peisajele bisericeşti realizate tot la Roma de Gaspar Dughet şi Paulus Bril. Cel dintâi pictează momente din viaţa unor profeţi, în biserica carmelită San Martino ai Monti, cel de-al doilea, într-un coridor din dreapta navei centrale a bisericii Santa Caecilia din Trastevere, face aproape peisaj pur: pe bolta coridorului se citesc, e drept, siluete de sfinţi (Honofrius, Paulus, Antonius, Hieronymus etc.). Dar impresia generală este a unei naturi libere de orice ilustrativism: sunt gustate infinitezimalele gradaţii de verde de pe masa de frunziş a arborilor, deschiderile panoramate printre culise muntoase, dramaturgia trunchiurilor rupte şi insolitul – deja rococo – al grotelor de tot soiul.

Apogeul acestei colaborări dintre peisajul pictat şi cultul creştin va fi atins însă abia la începutul secolului al XIX-lea, când o lucrare a lui Caspar David Friedrich, reprezentând o cruce pe un vârf de munte dindărătul căruia apune soarele, e aleasă de contesa de Thun drept altar pentru capela ei de la castelul Tetschen din Boemia. De data aceasta, peisajul nu mai e fundalul unui eveniment sacru; nu mai e o anexă: e altarul însuşi. Numai că în lumina lui crepusculară, „curcubeul” nu mai este posibil. „Norii” nu-l mai însoţesc, ci îl ocultează; iar pacea de care am vorbit până acum apare dintr-odată umbrită de nesiguranţă.

3. Despre melancolie

„Ori de câte ori văd un colţ de stâncă, o vale, un plai acoperit cu iarbă proaspăt răsărită, sau podoaba cu chip felurit a copacilor, sau crinii de la picioarele mele, îndoit înzestraţi de natură, căci sunt şi frumos mirositori, şi împliniţi la culoare, ori de câte ori văd în depărtare marea spre care se îndreaptă nori rătăcitori, sufletul mi se umple de o tristeţe care nu e fără de plăcere.”**134** Cuvintele acestea au fost scrise în veacul al IV-lea al erei noastre de Grigorie de Nyssa. Voluptatea întâlnirii cu lumea creată e

nedisimulată. Dar în alcătuirea acestei voluptăţi desluşim un difuz inconfort, un sâmbure amărui, care nu este, e drept, „fără de plăcere”. Într-un anumit sens, avem aici o primă definiţie a melancoliei. Căci, cum vom vedea, ea poartă, în toate manifestările ei, marca unui persistent echivoc. E tragică şi desfătătoare deopotrivă. Tragicul naturii, ale cărui surse biblice le-am evocat deja, dă o specifică dimensiune sensului ei „iniţiatic”, o dimensiune care lipsea iniţierilor de tip franciscan. Franciscanismul utiliza natura drept instrument al unei iniţieri prin *iubire*. Penitenţa în sălbăticie va fi mai apropiată de scenariile iniţiatice tradiţionale[135], în măsura în care va cultiva natura ca pe ambianţa cea mai adecvată a *riscului*, a punerii la încercare. Natura – de preferinţă deşertică – va deveni un echivalent al deşertului lumii. Ca atare, ea va fi bântuită de demoni, de tentaţii, de capcane.[136] Te retragi în pustia ei pentru a rezista şi pentru a te purifica prin rezistenţă: în câmpul naturii, nu e loc decât pentru „războaiele” stârnite de spiritele răului şi pentru o disperată şi neîntreruptă rugăciune. Iată, întru aceasta, un text caracteristic al Sfântului Hieronymus: „Într-o singurătate arsă de febra soarelui, în care nu aveam drept tovarăşi decât scorpioni şi fiare sălbatice, mă uneam în închipuire cu dansul unor tinere fecioare romane […]. Adâncul văilor şi munţii abruptţi deveneau locurile mele de rugăciune şi ascunzătorile nevrednicei mele cărni.”[137] Pentru eremit, natura e, prin urmare, ostilitate, părăsire şi sursă de vedenii. Un fel de echivalent al trupului faţă de spirit. Dar tocmai de aceea marea luptă trebuie dată în perimetrul ei. Căci numai în perimetrul ei, minat de rele, poţi obţine o mare victorie. Şi dacă istoria creaţiei începea într-o grădină, trebuie spus că misiunea christică e propovăduită mai întâi într-un deşert.[138] Natura e deci simultan obstacolul şi garanţia salvării.[139] De aceea, ea poate fi uneori tolerată – cum am văzut – în altare, în vreme ce, alteori, e tratată ca o prezenţă blasfematoare.

Adorarea ei e în orice caz un gest periculos, greu de conciliat cu adorarea zeilor nevăzuţi ai religiei. Şi nu e probabil întâmplătoare atenţia de care se bucură pe neaşteptate peisajul în Bizanţul *iconoclast*. Mozaicurile din moscheea omeiazilor din Damasc pot fi considerate cu îndreptăţire primele *Architekturund Landschaftsprospekten*[140] ale artei europene.

Există, aşadar, în limitele creştinismului – alături de înţelegerea franciscană a naturii – o înţelegere de tip ascetic, potrivit căreia idolatrizarea ei e o formă de iconodulie, o erezie. Dar, de cele mai multe ori, aceste două atitudini, aparent contradictorii, se întrepătrund, pentru a constitui o *unică reacţie* faţă de spectacolul lumii văzute: o reacţie extrem de tensionată, un amestec incomod de voluptate şi remuşcare, de tristeţe şi bucurie, de distanţare şi apropiere. Cu un singur cuvânt, amestecul acesta se poate numi, credem, melancolie. Ca să putem avansa, vom încerca, în cele ce urmează, să obţinem o mai precisă delimitare a acestui concept.

Pentru simplificare, vom da deoparte, de la bun început, acele accepţiuni ale sale pe care şi le revendică psihiatria. Nu avem în vedere, aşadar, anxietatea cronică, cea care, alternând cu exuberanţa, defineşte aşa-numita „psihoză maniaco-depresivă”. Există, desigur, o „morbiditate” a melancoliei, dar atunci există, nu mai puţin, o morbiditate a seninătăţii… Sunt seninătăţi care, în impasibilitatea lor, denunţă anestezii sufleteşti de ordinul patologicului. Nu asemenea situaţii-limită ne interesează. Şi totuşi, dicţionarele de tot felul se complac în a înregistra, în primul rând, zona *clinică* a melancoliei, mai uşor de adaptat, probabil, exigenţelor clasificatoare ale ştiinţei. Când *calitatea* unui obiect ne scapă, avem adesea tendinţa de a ne refugia în analiza părţii sale *cantificabile* şi de a considera înfrângerea implicată de o asemenea analiză cantitativă drept „rigoare ştiinţifică”. Astfel, cutare enciclopedie numără şase forme de melancolie clinică,

cutare alta patru tipuri de delir melancolic. *Vocabularul* lui Lalande îl invocă pe Baldwin, care, în dicţionarul său de filozofie şi psihologie, optează tot pentru o clasificare în şase.**141** De altfel, încă din 1621 englezul Robert Burton publica o *Anatomie a melancoliei*, frapantă, înainte de toate, prin spiritul ei sistematic. El discuta, rând pe rând, boala în sine, apoi sediul ei trupesc, speciile, cauzele, simptomele şi tratamentul ei.**142** Într-atât aspectul de „boală" al melancoliei a impresionat spiritele, încât, încă din veacul al XVI-lea de pildă, un oarecare Jean Brodeau vorbea despre o „epidemie de melancolie" bântuind, asemenea ciumei, printre femeile din Lyon, ajunse a practica sinuciderea în masă.**143** Trebuie să recunoaştem, de altfel, că etimologia cuvântului (*mélas* = negru, *cholé* = bilă, umoare, fiere) tolerează speculaţia asupra laturii sumbre, întunecate a melancoliei. Ea stă, observa Marsilio Ficino (*De vita triplice*), sub semnul lui Saturn şi al Lunii. Artistul damnat, de tipul lui Pontormo în veacul al XVI-lea, sau, mai aproape de noi, de tipul lui Gérard de Nerval sau al lui Baudelaire, e un *temperamento lunatico*, respins de solaritate sau sensibil doar la acel *soleil noir de la mélancolie* de care Nerval însuşi vorbea.**144**

Cu toate acestea, destinul cultural al melancoliei este infinit mai nuanţat decât cel sugerat prin exclusiva ei anexare la categoria „morbidului". Căci nu poţi expedia sub eticheta „morbid" cartea lui Iov sau poemele din exil ale lui Ovidiu, imnurile liturgice medievale sau *Hamlet*-ul shakespearian, lirica byroniană (din *Childe Harold* mai cu seamă), pe Chateaubriand din *René* sau pe Sénancour, pe lakiştii englezi sau pe Alfred de Musset, pe Mateiu Caragiale sau pe Ioan Andreescu.

Mai mult decât atât: există o tradiţie îndelungă – în care Marsilio Ficino este iarăşi prezent, dar care porneşte de la Aristotel, pentru a ajunge până la Kant –, potrivit căreia melancolia e una dintre premisele imperios necesare creativităţii. Constituţia optimală a poetului şi a

filozofului e – după Aristotel – aceea în care se poate identifica, într-o justă proporţie, „fierea neagră” a melancolicului. Madame de Staël, în *De la littérature*, observă că în epoca sa „melancolia este veritabilul inspirator al talentului”, iar mai aproape de noi şi de domeniul care ne preocupă, Van Gogh declara undeva – într-o scrisoare către fratele său – că a ales drept mod de viaţă „melancolia activă”. Transferată astfel în registrul „chinului voluptuos” al creaţiei, melancolia capătă ea însăşi un oarecare nimb de voluptate. La Fontaine putea vorbi, prin urmare, de „sumbrele *plăceri* ale unei inimi melancolice”, iar Sénancour, Chateaubriand şi Lamartine vor găsi firesc să elogieze, rând pe rând, farmecul inefabilei „langori” numite melancolie. Înţelească astfel, melancolia încetează a mai fi ireversibil malignă, urmând a se contura ca o „tristeţe uşoară, vagă, dulce”**145**, însoţitoare constantă a reflexiei şi reveriei. În ce ne priveşte, socotim că o definiţie cu adevărat operantă a melancoliei trebuie încercată nu atât pe linia tristeţii luate ca gen proxim, ci pe aceea a diferenţelor specifice care survin între cele două stări, învecinate altfel. Melancolia ne apare, de la bun început, ca un *epifenomen al îndeletnicirii contemplative*. Percepţia unui obiect, conjugată cu intuiţia distanţei care te separă de el, te livrează inevitabil melancoliei. Privirea, aşadar, e esenţialmente melancolică ori de câte ori se exercită într-o anumită gratuitate. *Homo faber*, eroul activ, făptuitorul, nu poate fi melancolic. El resimte universul vizibil ca pe o provocare *motrice*. Melancolicul, dimpotrivă, resimte vizibilul ca pe o instanţă paralizantă, cu care nu poate colabora nemijlocit. Melancolia ar fi, cu alte cuvinte, deprinderea paradoxală de a fixa indefinit un obiect care-ţi rămâne totuşi străin, care îţi e din ce în ce mai străin pe măsură ce îl contempli şi pe care îl contempli cu atât mai tenace cu cât îl simţi închizându-se în înstrăinarea sa. Melancolia e întâlnirea pur optică dintre două singurătăţi:

a celui care contemplă şi a spectacolului contemplat. Melancolia e *spaţiul afectiv* născut între aceste două singurătăţi: e singura formă în care ele se pot raporta una la alta. Dacă *homo faber* nu poate fi melancolic este pentru că el se simte una cu lumea. El poate fi însă, la răstimpuri, trist: căci oboseşte adesea, iar tristeţea nu e decât o formă de oboseală. Melancolia însă e odihnă în exces, răgaz prelungit fără nevoie şi fără finalitate. Ea e luxuria celui care îşi poate permite să privească fără a făptui. Iată de ce o umbră de melancolie pluteşte în jurul frunţii oricărui gânditor şi pe pleoapa oricărui pictor, după cum spectrul tristeţii bântuie în preajma oricărei acţiuni. Don Quijote rămas la mica lui moşie, între cărţile sale, n-ar fi fost decât un Cavaler al Melancoliei. A vrut însă să iasă în marea câmpie a lumii şi să făptuiască: a devenit, atunci, Cavaler al *Tristei* Figuri. N-a avut tăria să „melancolizeze" până la capăt. Ne îngăduim să folosim forma aceasta verbală a „melancoliei", cu gândul la o preţioasă informaţie de filologie târziu medievală pe care Johan Huizinga ne-o pune la îndemână**146**: în unele texte din veacul al XV-lea, se folosea verbul „a melancoliza", pentru „a gândi". Nu ne rămâne decât să adăugăm că, în anumite momente, gustul pentru natură este, de asemenea, un mod de a melancoliza, aşadar un mod de a exista dubitativ în faţa unui univers pe care alţii nu-l pot considera decât în mod univoc şi pragmatic.

Există în melancolie o structurală *ambiguitate*. Ea este simultan stăruinţă optică şi dezafectare, interes pentru lucruri şi distanţare de ele. E încăpăţânarea de a privi – am spune *fatalitatea* de a privi – conjugată cu suferinţa de a nu putea iubi până la capăt obiectul privit. O hyperionică răceală intră, s-ar părea, în sfera melancoliei, dar o răceală care nu se împacă cu sine, ci aspiră neîncetat la propria ei dizolvare. Înţelească astfel, melancolia începe să semene cu ceea ce Kierkegaard înţelegea prin „angoasă". Kierkegaard însuşi ne îngăduie să facem

această apropiere de vreme ce, la un moment dat, el îl lăuda pe Hamann pentru a fi caracterizat angoasa drept „melancolie sacră”. Or, pentru Kierkegaard, angoasa era „o antipatie simpatizantă” şi o „simpatie antipatizantă”[147] trăită de omul creat, în umbra păcatului originar. E firesc deci ca, pentru urmaşii lui Adam, farmecul melancolic al naturii să stea tocmai în acel amestec de „familiar” şi „îndepărtat”, socotit de Schopenhauer a fi farmecul inimitabil al muzicii.[148] Ei vor iubi desigur natura, dar iubirea lor nu va avea energia frustă a emotivităţii spontane, ci va fi tot mai categoric complicată de sentimentul unei ireversibile *înstrăinări* de natură. Cu alte cuvinte, iubirea pe care am numit-o „tristanescă” a naturii e *iubirea unei depărtări*. Nu e o iubire tristă, căci – cum simţea Grigorie de Nyssa – ea se contopeşte cu plăcerea. E o iubire melancolică, sobră, la egală distanţă de elegia lacrimogenă, ca şi de pitorescul frivol. Un *páthos* rece – dacă o asemenea formulă se poate accepta – face marca ei specifică. Am spune, recurgând la o imagine arghezianã, că pentru cugetul melancolic natura e „apropiată sieşi şi totuşi depărtată, logodnică de-a pururi, soţie niciodată”. Pictorul aservit acestei stări nu aspiră la indistincţia unei frenetice contopiri cu natura, ci preferă suspensia purei virtualităţi, a promisiunii veşnic inactuale, a distanţei postulate fără a fi parcursă. Iar Arghezi nu ne-a ieşit în cale întâmplător. Căci într-o cunoscută poemă intitulată tocmai *Melancolie*, el dă nici mai mult, nici mai puţin decât parafraza lirică a acelei antipatii simpatizante sau simpatii antipatizante recomandate de Kierkegaard drept semn distinctiv al angoasei melancolice: „Iar acum c-o văd venind, aş voi să mi se pară” – declară poetul, surprins negativ de rezolvarea iminentă a aşteptărilor sale de îndrăgostit.

Discutat în termenii unei astfel de psihologii, sentimentul naturii ezită între impetuozitate şi prudenţă, între interes, blazare şi culpabilitate. A melancoliza

înseamnă a contempla natura ca pe un *posibil* fără realizare, ca pe o şansă ratată sau ca pe o speranţă fără finalitate. Dar posibilul, şansa, speranţa rămân prezente în cugetul melancolicului în ciuda improbabilităţii lor. Între ochiul său şi spectacolul natural îşi face loc o densă stare de *aşteptare*: aşteptarea indefinită a unei indefinite rezolvări. La un moment dat, aşteptarea aceasta îşi ajunge sieşi; devine o aşteptare fără scop. Asupra lumii văzute planează presentimente anonime, sub a căror difuză putere fiecare detaliu pare o aluzie la o imprevizibilă eschatologie. Natura capătă proporţiile unei averi pierdute. E o frumoasă mustrare; şi, prin aceasta, întruparea unei nelămurite amintiri. Dar tocmai nelămuritul din ea exclude drama, pentru a încuraja mai curând o calmă expectativă. Privirea melancolică purtată de pictor asupra unui peisaj seamănă cu privirea purtată uneori asupra unui chip care ne spune ceva, fără să-şi afle totuşi dezlegare în labirintul memoriei noastre. Îl recunoaştem fără să-l mai putem cunoaşte. În aceste condiţii, a privi devine sinonim cu a savura un mister; îţi găseşti, cu alte cuvinte, plăcerea în faptul subtil de a trăi printre întrebări care te modelează, fără a avea pentru asta nevoie să capete răspunsuri. A iubi natura în limitele unei estetici a melancoliei înseamnă a iubi în ea o dilemă, a da răbdător ocol unei definitive depărtări.

4. Peisajul şi depărtările

A trăi un peisaj echivalează, uneori, cu a trăi fenomenul originar al tuturor dualismelor: conştiinţa individuală se vede confruntată cu pura ei alteritate, realizând astfel situaţia-emblemă a oricărei reflexii. Empiric, nu te poţi împiedica să defineşti natura drept ceea ce e „în afara ta”, „dincolo de tine”, „acolo”. Dar dacă perceperea distanţei dintre tine şi ea te lasă, câteodată, prea singur, constrâns la imediateţea unui palid „aici”, ea are, alteori, avantajul de a-ţi aduce aproape un gând în a

cărui prezenţă singurătatea devine suportabilă: gândul transcendenţei. „Acolo” devine o arvună a lui „dincolo”. Perceperea distanţei se converteşte în intuiţie a nemărginirii. Sentimentul nemărginirii omul îl va fi avut probabil, întâia oară, contemplând zarea unui peisaj: la linia atât de precisă şi atât de arbitrară a orizontului, absolutul îşi revelează nemijlocit paradoxala sa alcătuire: el e reperabil, dar de neatins.

a. Devoţiune şi retorică

Depărtarea apare, în acest context, ca mediu specific al raportării omului la absolut. Este teza de la care porneşte Hugo Marcus într-un important eseu publicat în 1916.**149** Distanţa – spune el – e Ausdruck der Ehrfurcht („expresie a veneraţiei, a devoţiunii”). Iar peisajul – ce alt subiect are, dacă nu distanţa însăşi, spaţiul cu hotare false dintre vedere şi nevăzut. Încercând să aproximeze trăirea primordială a celor dintâi pictori peisagişti, Max J. Friedländer avea dreptate să declare că „ceea ce ei simţeau ca proprietate esenţială a pământului va fi fost o neţărmurită distanţă”.**150** „Setea de spaţiu – spune mai departe cercetătorul german – a fost lucrul dintâi; descoperirea legilor perspectivei a venit abia în al doilea rând.”**151** Fără îndoială, nu putem concepe „setea de spaţiu” invocată aici drept ceva de ordin cantitativ. E vorba, mai curând, de un originar instinct al rătăcirii, de o dramatică atracţie resimţită de fiecare dintre noi faţă de ceea ce se află la limita puterilor noastre, într-o ademenitoare nedeterminare. „Lucrurile îndepărtate – comentează Marcus – provoacă în călător o dramatică tensiune (eine dramatische Spannungsreize), în vreme ce apropierea de ele provoacă o la fel de dramatică nevoie de rezolvare a tensiunii (eine dramatische Lösungsreize).”**152** Cu alte cuvinte, obiectul depărtat are tendinţa să se constituie ca scop, ca aspiraţie şi, în ultimă instanţă, ca o utopie. Există în orice peisaj realizat o anumită dimensiune utopică, pe care critica atentă la componenţa lui „realistă”

nu o poate percepe. Peisajul adevărat nu reproduce natura, cât o imaginează, dacă nu de-a dreptul o instituie, după exigenţele unei interiorităţi orientate anagogic. În ierarhia celor trei dimensiuni ştiute ale spaţiului, adâncimea e, de altfel, direcţia dorinţei, a tendinţei către, a chemărilor de tot soiul.**153** Să reţinem însă că forţa absorbantă a depărtării nu se justifică prin autoritatea univocă a ţintei către care ea focalizează, ci mai curând prin stranietatea ei, prin voluptuoasa teroare pe care ea o exercită asupra privitorului. Depărtarea e ca peştera lui Leonardo: inspiră în egală măsură curiozitate şi spaimă. Depărtarea e o prăpastie aşezată pe orizontală. A privi în zare echivalează de aceea întotdeauna cu a te prăbuşi mental într-o teribilă meta-lume. Experienţa aceasta a prăpastiei e, nu întâmplător, asimilată de Nietzsche experienţei melancoliei. Într-o poezie târzie, melancolia, „aspră zeiţă a sălbaticei naturi stâncoase", apare însoţită de un „vultur pleşuv", ca de o adevărată emblemă a abisului.**154** Iar într-un aforism din Jenseits von Gut und Böse găsim scris: Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.**155** „Aceasta – comentează Gabriel Liiceanu – este melancolia: privirea întoarsă celui care priveşte în adâncul prăpastiei."**156** Şi dacă percepem în adâncul prăpastiei, ca şi în planul ultim al unei câmpii, atributele care confereau zeului lui Rudolf Otto iradierea sa „numinoasă", atunci putem defini melancolia resimţită de noi dinaintea câte unei depărtări drept umbra unei pierdute devoţiuni, drept substitutul modern al sentimentului religios. „Numinoasă", în sensul consacrat de Rudolf Otto, depărtarea este, prin excelenţă. În imperiul ei, ceea ce e mişcător pare să îngheţe, ceea ce e disparent pare să se eternizeze. Depărtarea anulează din câmpul nostru optic toate accidentele, lăsând să dăinuie numai esenţialul. Depărtarea simplifică, unifică şi monumentalizează. În sfârşit, ea dizolvă imediateţea lucrurilor, le reduce la

improbabilitate, le înstrăinează (Hugo Marcus observa şi el die Fremdartigkeit „străinătatea” lucrurilor îndepărtate). „Străinătatea” aceasta e totuşi de altă nuanţă decât cea a lucrurilor bănuite în adâncul unei prăpăstii. Depărtarea are trimitere către sacral, în vreme ce adâncurile au trimitere către demonic. Cu toate acestea, există şi un „demonism” al depărtării care, fără a stârni tulburarea riscului, a căderii, o întreţine pe aceea a ascunsului neliniştitor, a tainicului. Larga exterioritate a naturii e resimţită atunci şi ca o posibilă interioritate. Fuga spre orizont, depărtarea, pare să nu fie decât pojghiţa subţire de deasupra unui uriaş abis. Spectacolul văzut e luat, în acest caz, nu atât drept vizualizare a inteligenţei (natura e sichtbarer Organismus unseres Verstandes – spusese Schelling: „organism vizibil al Intelectului nostru”), cât drept expresie a straturilor subliminale ale conştiinţei. „Inconştientul – consemnează profetic Carl Gustav Carus – este expresia subiectivă care desemnează tot ceea ce cunoaştem în mod obiectiv sub numele de Natură.”[157] Sacralitatea naturii – manifestată în fenomenul distanţei – e descoperită astfel odată cu abisalitatea ei. Natura exterioară nu mai înseamnă în sine nimic. Ea devine semnul unor realităţi pentru a căror percepere simţurile sunt la fel de neputincioase ca şi raţiunea obişnuită. Depărtarea nu mai e un neutru fenomen spaţial, ci scenografia unui ritual.

Intuiţia dimensiunii speculative – şi rituale – a depărtării e una dintre temeliile gândirii romantice, mai cu seamă în teritoriile germane. Depărtarea e pentru artistul romantic un chip al infinitului. Şi – am spus-o deja – nu atât al infinitului înţeles extensiv, ca nemărginire exterioară – aşa cum el fusese aproximat încă de Renaştere –, ci al infinitului născut din contopirea cosmosului exterior cu cel lăuntric, din convertirea sensibilului în supra-sensibil. „Se tinde – spune Helmut Rehder în cuprinzătorul său studiu despre peisajul „nesfârşit” al romantismului[158] – către a

identifica în depărtarea naturală (*in der natürlichen Weiten*) nesfârşirea supranaturală (*das übernatürliche Unendliche*). „Natura devine modul de a apărea al Ideii, «transcendenţă imanentă»”. În termeni teologali, ea este un mijloc de a-l cunoaşte pe Dumnezeu însuşi ca „adevăr empiric”. E totuna cu a spune că natura capătă aspectul Totalităţii în care extremele se întâlnesc: concretul cu universalul, omul cu zeii, exteriorul cu lăuntricul, materia cu lumina. Iar ambianţa acestei spectaculoase întâlniri e depărtarea, caracterizată fie ca loc al întregului (*Das Ganze*) de un Carus, fie ca „alegorie a lumii” (Adam Müller), fie ca „transparenţă” (Runge, Novalis), fie ca „perspectivă aeriană” (A. W. Schlegel, Schelling, Goethe).**159** Depărtarea este, pe scurt, felul nevăzutului de a se lăsa văzut, urma inefabilă lăsată în spaţiu de trecerea unui zeu.**160**

Conotaţiile religioase introduse de motivul depărtării în concepţia romantică despre peisaj infirmă principiul însuşi al teoriilor privitoare la incompatibilitatea dintre sentimentul naturii şi experienţa mistică.**161** Mai mult decât atât, peisajul romantic se naşte drept cea mai adecvată *soluţie plastică* a crizei de expresie în care se afla, îndată după baroc, arta creştină. E acea criză pe care o diagnostica *post-factum* Stendhal în *Histoire de la peinture en Italie*: „Când subiectele furnizate de creştinism nu sunt odioase, ele sunt în orice caz plate”. În această situaţie, se punea problema descoperirii unui subiect care, fără a eluda tematica religioasă, să fie totuşi pe gustul omului modern, eliberat de criteriile unui naiv ilustrativism. Peisajul se afirmă drept cea mai bună rezolvare a acestei nevoi. Goethe simţise că, deşi iconografia creştină tradiţională e spiritualmente uzată, „arta creştină e încă neîncheiată” (*noch unvollendet*).**162** El nu acorda însă destulă atenţie peisajului. Abia Runge are, în această privinţă, un gând limpede: el înţelege peisajul ca *Ausdruck der religiösen Schicksalbestimmtheit*

der Menschen[163] („expresie a determinării religioase a destinului uman"). Întărit în convingerea sa de unele lecturi din Jakob Boehme (cel pentru care natura nu era altceva decât *das ausgeflossene Wort* „Logos revărsat"), Runge sfârşeşte prin a proclama că, în mod inevitabil, *es drängt sich alles zur Landschaft* („totul tinde către peisaj").[164] Arta viitorului – în măsura în care aşa ceva va exista vreodată – nu poate fi decât peisaj, şi anume peisaj manevrat ca ultim agent al revelaţiei divine.[165] Părerile lui Runge sunt departe de a fi – în epocă – solitare. Ele se regăsesc, iată, la Friedrich Schlegel. Într-o scrisoare către Philipp Veit, el socoteşte că „în nici un caz victoria pictorului creştin asupra pictorului păgân nu poate fi mai triumfătoare ca în pictura de peisaj".[166] O probă irefutabilă a acestui adevăr e de găsit – spune Schlegel – în arta vechilor peisagişti neerlandezi (Memling, de pildă). Acelaşi model e invocat în apărarea aceleiaşi idei şi de Carl Gustav Carus. El constată capacitatea peisajului de a atinge sfera religiozităţii dispensându-se de mitologie. Peisajul e religie fără istorism. Pentru a-şi îndeplini însă funcţiunea, el trebuie să părăsească ambiţia reproducerii naturii; ceea ce interesează e elementul din ea, descifrabil ca simbol al sacrului. Peisajul optimal e definit ca expresie a „vieţii pământului" (*Erdlebenbildkunst*). Orice aluzie antropomorfică trebuie evitată. Născut pe fondul declinului idealului plastic al păgânătăţii, peisajul e un mod *abstractizant* de a reprezenta lumea: e lume fără densitate, fără orgoliul definitivatului. Şi, mai ales, peisajul e lume imaginară dincolo de omenesc. El exclude din sintaxa sa tema „activităţii umane" şi cere astfel privitorului „jertfire de sine" (*Selbstaufopferung*). Peisajul, în accepţiunea pe care i-o dă Carus când vorbeşte de caracterul său „orfic", presupune purificarea existenţei individuale, înălţarea ei spre o para-senzorială universalitate a conştiinţei.[167]

Există în toate aceste consideraţii o orientare către „sublimul" naturii, către „colosalul" din ea, pe care nu o

putem izola de problematica barocului. Într-adevăr, depărtările au uneori, pe lângă nimbul reflexivităţii melancolice, pe acela al exaltării.**168** Ele pot fi, aşadar, şi altceva decât decor privilegiat al devoţiunii: ele pot fi un procedeu retoric. Aceasta se întâmplă ori de câte ori pictorii ştiu să condimenteze orizontala fugii spaţiale prin generoase accente verticale. Ia naştere astfel spaţiul terasat, depărtarea de tip scenic, amfiteatrul. Sunt speculate efectele de contrast grandilocvent dintre apropiat şi îndepărtat, mare şi mic.**169** Primul plan face, de pildă, ecran – se proiectează adică fără tranziţie – pe planul ultim, ca în peisajele lui Joost de Momper. Se recurge la perspectiva „exagerată", prin care spaţiul privit pare să avanseze către privitor.**170** Se întreţine în mod voit echivocul dintre proporţia reală a obiectelor şi proporţia lor aparentă, dictată de artificiul situării lor spaţiale. Se abuzează de procedeul „culisei": peisajul apare încadrat de arbori sau stânci de prim-plan, oferindu-se ochiului ca printr-o deschidere de cortină; în felul acesta, ceea ce e prin definiţie nelimitat, „deschis", e prezentat ca „închidere", ca interior al unei limite; percepem lumea din afară ca pe un înăuntru.**171** Sunt tot atâtea manevre compoziţionale care evocă nemijlocit teatralitatea contrareformistă. Peisajul se constituie, în definitiv, ca gen autonom, în secolul al XVII-lea, aşadar în plin barochism. Iar melancolia – înţeleasă ca percepere apropiat-depărtată a naturii – capătă prin aceasta şi o vagă coloratură barocă sau, în orice caz, anticlasică. Natura apare melancolicului cum apare Isus Magdalenei în *Noli me tangere* al lui Correggio: chemând cu o mână, respingând cu cealaltă. Şi nu vedea Eugenio d'Ors în tabloul acesta cel mai desăvârşit portret al tensiunii de contrarii tipice Barocului?

b. Posibilul, iluzia şi memoria

Fie şi sumară, o fenomenologie a depărtării cum încercăm să schiţăm în acest capitol nu se epuizează prin

analitica devoţiunii şi a tehnicilor retorice. Adâncimea spaţială îşi asumă şi alte roluri: ea se prezintă, de pildă, reflexiei şi ca parabolă a posibilului, a iluzoriului şi a timpului.

Să ne aşezăm, cu gândul netulburat, dinaintea unui orizont larg deschis. Să ne lăsăm absorbiţi de o depărtare. Nu vom întârzia să trăim – cu emotivitatea calmă a minţii – ceremonioasa imanenţă a unui mister. Căci „a sta să priveşti" – atitudinea cea mai comună pe care ne-o impune peisajul – e de o insondabilă complexitate. Stai în miezul identităţii tale şi priveşti jocul de forme a tot ceea ce, în raport cu tine, e diferenţă, contrast, heterogenitate. Imobilitatea trupului tău e ritmată de alergarea privirii tale înspre adâncime. Pământul consistent de sub picioarele tale devine – pe măsură ce te lasă în urmă, în nemişcarea ta – un neutru şi incert suport, iar de la o vreme un abur indefinit. Ceea ce corpul resimte ca materialitate, ceea ce intelectul confirmă ca formă reală devin, prin simplul exerciţiu al privirii, prin alunecarea ei spre orizont, fluctuante, indistincte până la irealitate. Pădurea din zare sau munţii care închid perspectiva, câmpia vecină cu cerul la hotarul ultim al vederii sunt – o ştim prea bine – la fel de actuale, de impozante, ca şi cele din imediata noastră apropiere. Ele sunt totuşi altcum. Sunt cu un pas mai aproape de nefiinţă. Sunt vag îndoielnice. Sunt, parcă, doar *posibile*. Ceea ce „aici" e resimţit ca afirmativ devine „acolo" dubitativ. Ceea ce de aproape e perceput ca un enunţ oarecare de departe capătă anatomia prelungă a unei întrebări. Depărtarea obţine o miraculoasă surdinare a realului, dacă nu chiar reducerea lui la *ipotetic*. Depărtarea e parabola însăşi a ipoteticului. Aici survine însă, între peisajul natural şi peisajul pictat, o esenţială diferenţă. Peisajul natural rămâne în zona posibilului numai câtă vreme ne păstrăm faţă de el pasivitatea. De îndată ce îl parcurgem, el îşi recuperează rapid proporţia reală: e locul faptei noastre; din întreg omogen de

„reprezentări”, devine o însumare pestriţă de „obiecte”.**172** Trebuie deci să-ţi *impui* distanţa, să te abţii de la act, pentru a gusta peisajul real drept unul posibil, pentru a intui, aşadar, marginea lui de nefiinţă. În cazul peisajului pictat, distanţa ţi se impune de la bun început irevocabil *dată*. Peisajul pictat nu e virtualitate „virtuală”, e virtualitate absolută. Contemplându-l, primeşti – fără mijlocire – şocul inactualului, al suspensiei, al nedeterminării. În splendoarea formelor sale, pândeşte răcoarea neantului. În proliferarea lor, recunoşti sămânţa informului, a veşnic schimbătorului. Imensa facultate de regenerare a naturii te exaltă, iar imensa ei instabilitate te îngândurează. Or, această exaltată îngândurare, această sobră beţie e substanţa însăşi a melancoliei pe care peisajul o poate induce. „Stai şi priveşti” înseamnă „stai şi te duci”. Depărtarea n-ar fi atât de stranie dacă ar fi pur şi simplu depărtare, dacă ţi-ai putea-o imagina ca adăstând dintotdeauna în zarea ei. Dar depărtarea e ceva „care s-a dus” şi care „te duce”. Nu e atât ceea ce îţi este străin, cât ceea ce pare *să-ţi fi scăpat*, antrenând cu sine ceva din fiinţa ta cea mai intimă.

Se poate spune, prin urmare, că, înţeleasă în mod dinamic, nu doar ca depărtare stabilă, ci ca *îndepărtare* treptată, adâncimea spaţială e echivalentă adâncirii în timp. A privi înseamnă în acest caz a-ţi aduce aminte. Cu aceasta, suntem iarăşi pe cale de a percepe distanţa ca pe un abis: abisul memoriei. Profunzimea câmpului vizual e simţită nu ca alteritate care tinde să se opună identităţii privitorului, ci ca însăşi acea identitate, situată însă în alt timp al ei. Depărtarea devine prilejul unei *coborâri* în sine, adică al unei *apropieri* de sine. Nu există, aşadar, un mai scurt drum către chipul tău mai adânc, către „vechimea” ta arhetipală, decât contemplarea înmărmurită a zării. În natură trebuie să sfârşeşti prin a vedea propria ta istorie, ceea ce nu înseamnă că trebuie să o vezi ca pe un alt fel de a fi al tău; tu eşti în realitate unul dintre multiplele ei feluri

de a fi. Nu reflectând asupra naturii, umanizând-o prin concept sau prin formă vei avea acces la ea. Trebuie să *devii* natură. Şi, devenind natură, te apropii de esenţa însăşi a devenirii; devii, o clipă, devenirea însăşi. Că – până şi etimologic – timpul stă înscris în substanţa naturii, am dovedit-o: grecescul *phýsis* are referire la creşterea vegetală, latinescul *natura* evocă adjectivul *natus*, rezultat din participiul trecut al lui *nascor*. Natura e perpetuă naştere şi creştere, proces prelungit dincolo de orice termen final: natura e timp devenit corp. Romanticii germani erau şi ei dispuşi să o descopere ca *Idee aller Zeitlichkeit* („idee a oricărei temporalităţi”).**173** Iar temporalitatea nu se livrează cunoaşterii de tip dogmatic, nu poate alimenta un corp închis de informaţii. A cunoaşte natura înseamnă a cunoaşte lumea ca întâmplare (*Geschehnis*), forma ca metamorfoză. De fapt – termenii aparţin lui Schelling –, natura nu e ceva *de ştiut*, ci ceva *de gândit*, gândirea fiind propriu-zis refuzul oricărei ştiinţe închise.

Peisajul nu îşi dă totuşi întreaga măsură ca experienţă a timpului în şcoala romantică, deşi, cum vedem, el e teoretizat ca atare în cuprinsul ei. Căci temporalitatea nu se poate sugera prin simpla evocare a *infinitului*. Semnul ei e mai curând *indefinitul*, iar unor pictori cum sunt Rung, Carus şi, mai ales, Friedrich, geniul indefinitului le lipseşte. Spaţiul lor e vast, dar prea precis conturat. Barbara Grund ar fi definit acest tip de spaţiu ca *Raumkontinuität* („continuitate spaţială”) mai curând decât ca *Raumtotalität* („totalitate spaţială”).**174** Preluând această distincţie, Irene Henrici crede că poate demonstra relativa raritate a peisajului „infinit” în istoria picturii. Căci – spune ea – nu o spaţialitate riguros eşalonată în adâncime dă senzaţia infinitului, ci o spaţialitate difuză, nedirecţionată (*richtungslose*), cum numai în unele peisaje olandeze se poate găsi.**175** Irene Henrici intuieşte, de fapt – fără a-şi detalia intuiţia –, tocmai diferenţa dintre

„infinit” şi „indefinit”, dintre spaţiul cerebral al perspectivei albertiene şi spaţiul afectiv al perspectivei cromatice. Fuga perspectivală calculată matematic dă naştere unei depărtări cu conotaţii temporale reduse. Dimpotrivă, perspectiva zisă „aeriană” nu e altceva decât o tulburătoare temporalizare a spaţiului: ea nu *organizează* câmpul optic, după cum memoria nu organizează trecutul, ci îl stilizează doar. Speculând efectul spaţial al diferitelor intensităţi calorice ale culorilor („depărtarea” recelui şi „apropierea” caldului), perspectiva aeriană nu gândeşte spaţiul ca pe o concavitate indiferentă, ci ca pe o ierarhie de *valori* afective, uşor exprimabile în „valori” picturale. Depărtarea devine în acest caz „*atmosferă*”. Privirea nu o mai ia în posesie bucată cu bucată, ci o *bântuie* febril ca pe propria ei biografie. Am constatat şi cu alt prilej[176] deosebirea esenţială dintre un peisaj gândit albertian şi unul alcătuit după criteriile cromatismului. Cel dintâi e absorbant, invită la con-spaţialitate, cheamă halucinant înspre interiorul său. Cel de-al doilea – pentru care pictura olandeză a veacului al XVII-lea ne oferă cea mai bună paradigmă – pare să fie faţă de noi într-un veşnic regim de expansiune; nu se îndreaptă către un singur punct (punctul de fugă), ci se risipeşte în toate direcţiile; nu ne cheamă: ne părăseşte. Distanţa devine atunci, din întrupare a lui „acolo”, o întruchipare a lui „odinioară”.

Dacă perspectiva aeriană mijloceşte intuiţia timpului, perspectiva geometrică aduce şi ea în discuţie o problemă specifică: problema *iluziei*. Construcţia albertiană a spaţiului nu caută să exalte *sentimentul* celei de-a treia dimensiuni, ci se străduieşte să producă *iluzia* ei. Or, naşterea iluziei, fie că e vorba de *trompe l’oeil*-ul cel mai banal, fie că e vorba de nobila iluzie a formei artistice, implică întotdeauna prezenţa unei anumite distanţe între spectator şi spectacol: mai întâi, distanţa fizică necesară contemplării, apoi distanţa pusă în obiect de subiectivitatea care îl contemplă. Distanţa fizică a fost nu o

dată gândită ca fenomen originar al esteticului. Tipică este în această privinţă celebra definiţie dată operei de artă de Adolf von Hildebrandt: *Ein Stuck Nähe als Fernbild behandelt* („o porţiune de apropiere tratată ca depărtare”).**177** E nevoie, într-adevăr, de retragerea lumii în adâncime pentru ca ea să fie înregistrată sub specia esteticului. Căci, în vreme ce apropierile conduc la conţinuturi, distanţele sunt acelea care conduc la forme. Cu cât un lucru e mai îndepărtat, cu atât el e mai necorporal: e siluetă. El trebuie să înceteze a fi materie *tactilă*, pentru a intra în zona purei *vizualităţi*. Pe scurt, artisticul se deosebeşte de empirie în măsura în care depărtarea se deosebeşte de apropiere.**178** Iluzia nu e de altfel posibilă decât într-o ambianţă favorabilă ambiguităţii.**179** Iar această ambianţă e depărtarea însăşi, în cuprinsul căreia lucrurile ezită între real şi posibil, între adevăr şi închipuire. În depărtare, lucrurile sunt şi nu sunt, şi tocmai această precaritate a prezenţei lor face posibilă o masivă intruzie de subiectivitate în ţesătura lor obiectivă. Un obiect apropiat există cu o evidenţă care se poate dispensa de acordul privitorului. Acelaşi obiect există – când e văzut de la mare distanţă – numai dacă privitorul colaborează la existenţa lui, dacă privitorul îl con-simte. Organele senzoriale obişnuite funcţionează numai când lumea sensibilă le e aproape. Pentru perceperea depărtării, un alt organ e necesar: imaginaţia. Orice idealism, de la cel iubitor de concret, al artelor, la cel ascetic, al unui Berkeley, e gândire a lumii din perspectiva distanţei de lume. Şi numai în această perspectivă el îşi află justificarea şi adevărul. Căci aparenţele sunt reale, iar depărtările ideale, sau în orice caz imaginare. Cât despre peisaj, el nu e decât expresia absolutei continuităţi dintre aceste extreme. Dacă arta e aşa cum o definea Hildebrandt, atunci pictura e arta prin excelenţă, iar despre peisaj se poate vorbi ca despre *fiinţa însăşi a picturii*. Căci în peisaj distanţa nu apare doar ca premisă a

existenţei sale, ci şi ca erou al discursului propriu. În peisaj, distanţa este simultan problemă şi soluţie, ipoteză şi concluzie, subiect şi metodă.

c. Chipuri ale depărtării:
Joachim de Patenier şi Caspar David Friedrich

Dacă nu există peisaj fără componenta distanţei, nu e mai puţin adevărat că distanţa nu apare la toţi peisagiştii cu aceeaşi pregnanţă. Nu toţi peisagiştii reuşesc, de pildă, să comunice impresia de iradiantă solemnitate a profunzimii spaţiale ca Joachim de Patenier, la începutul secolului al XVI-lea. Să privim două dintre capodoperele sale de la Prado: Charon trecând Styxul şi Ispitirea Sfântului Antonie. În amândouă, extrema deschidere a câmpului vizual ne recomandă un pictor a cărui dorinţă secretă pare a fi „cuprinderea întregului glob pământesc”.**180** Distanţa orizontală e abil combinată cu perspectiva plonjantă, aşa încât peisajul nu e văzut ca o imagine omogenă, codificabilă după un sistem optic unitar. Avem de-a face cu un montaj de unghiuri de vedere disparate, ceea ce ne îndreptăţeşte să spunem că nu cu o singură depărtare ne întâlnim în pictura lui Patenier, ci cu mai multe depărtări posibile. Fiecare detaliu al imaginii e în alt fel depărtat de noi decât cel care îi stă alături. „… Ansamblul – spune Max J. Friedländer – pare mai degrabă proiectat decât perceput.”**181** „A proiecta” implică totuşi mai multă schemă decât putem identifica la Patenier.**182** În realitate, deşi extrem de plauzibil, spaţiul tablourilor sale e artificial până la irealitate. Căci distanţa nu se naşte, în perimetrul lor, printr-o măsurată gradaţie a planurilor. Ele nu decurg unul dintr-altul, ca, de pildă, în vedutele de mai târziu ale lui Philips de Koninck. Nu depărtări constitutive deductiv ne oferă Patenier, ci depărtări a căror coexistenţă e strict asociativă. Cu acest prilej, câteva consideraţii asupra naturii înţelese ca scenă a activităţii umane se impun de la sine. Peisajul – s-a spus – predomină la Patenier asupra anecdotei, dar el e departe încă de a fi

„autonom”. El „nu formează conţinutul picturii, ci numai cadrul ei”.**183** Corolarul acestei convingeri e afirmaţia lui Friedländer după care „pictura peisagistică modernă este lirică, cea a lui Patenier este epică”.**184** Nimeni nu poate contesta existenţa – în vastele spaţii închipuite de artistul neerlandez – a unor episoade narative, pendulând între idilic, amuzant şi grotesc. Natura nu e totuşi scena acestor episoade: nu e dată ca suport al lor; e dată odată cu ele, ca o făptură care le e consanguină. Nu decor e natura lui Patenier, ci scenariu. Cu alte cuvinte, nu se poate spune că ea apare aici ca loc al unei drame care îi e exterioară. Ea este dramă; cu umanitate cu tot. De aceea, vorbind – cu Friedländer împreună – despre caracterul epic al peisagisticii lui Patenier, trebuie să adăugăm numaidecât că ea nu tratează peisajul ca pe simpla ambianţă a unei poveşti, ci ca pe o ambianţă care se povesteşte pe sine: scena însăşi a devenit spectacol, laolaltă cu actorii. Trecerea invocată adineaori de la spaţiul de tip deductiv la spaţiul de tip asociativ semnifică tocmai transferul naturii din categoria unei „concavităţi” oarecare, a unui „conţinător” impersonal, în aceea a unui „conţinut” cu viaţă proprie şi cu substanţă lirică de sine stătătoare. Căci deductivul e legea discursivităţii, în vreme ce asociaţia e aceea a improvizaţiei lirice. Peisajul lui Patenier nu reprezintă silogistic spaţiul, ci îl creează ca personaj cu evoluţie liberă. Şi tocmai capacitatea de a înfiinţa spaţiul gol, vidul, ca personaj constituie farmecul greu exprimabil al imaginilor acestui artist. Fiecare petic de natură pare încărcat de „întâmplări” şi, cu toate acestea, întregul pare pustiu. Pustiul acesta are la Patenier şi o anumită expresie acustică: el pare tărâmul unei imense tăceri, o tăcere sticloasă, de o monahală rigoare. Pătrundem, privind, într-un univers în care nici un act – nici măcar adierea frunzişului – nu e însoţit de zgomot. Ceea ce vedem e vizualitate pură. Este cert că pictorul nu are nevoie de spaţii generoase pentru a le umple cu faptă, ci pentru a le

umple cu linişte. Tradusă într-un limbaj de dominantă grafică, liniştea aceasta se asociază cu nemişcarea sau, în orice caz, cu o mişcare încetinită. Cu greu ne putem imagina, în întinderile lui Patenier, vreo arătare pripită, vreo manifestare a vitezei. Gesturi abrupte nu au, uneori, decât personajele adăugate peisajului de altă mână, de obicei aceea a lui Quentin Metsys. Peisajul propriu-zis nu tolerează nici o iuţeală. Barca lui Charon avansează către malul Infernului cu o onirică lentoare; ea pare mai curând suspendată ca un astru mort în împărăţia neutră a apelor. În contact cu Patenier, intuim astfel o notă esenţială a naturii. Am definit-o ca pe fiinţa devenitoare prin excelenţă. Dar n-am spus încă totul despre ea înainte de a preciza că ea este fiinţa unei deveniri imperceptibile şi, prin aceasta, monumentale. Adevărata devenire se deosebeşte de accidentalitate prin ritmul ei. Ea nu e reperabilă în câmpul mişcării evidente, al agitaţiei, al instabilităţii exterioare. Aceea nu e decât devenirea palpabilă, oricui accesibilă. Devenirea specifică a naturii e ascunsă; ea se arată numai ochiului educat prin nemişcarea reflexiei; ea nu pare să se desfăşoare în timp: e o devenire care durează ca devenire. Devenirea reală – cea gândită de Heraclit – nu se înfăţişează niciodată ca eveniment. Nu o evoci vorbind, să zicem, despre prăvălirea unei stânci, ci despre paşnica ei eroziune prin lina curgere a unui râu. Nu evoci devenirea pictând încreţiturile de pe suprafaţa unui lac, ci mai curând – cum face Patenier în Ispitirea Sfântului Antonie – reproducând limpida lui imobilitate.

Dacă ar fi să clasăm arta lui Patenier la una dintre rubricile curente ale istoriografiei peisajului, am fi tentaţi să vorbim, la prima vedere, de „peisajul cosmic” (*kosmische Landschaft*), pus în contrast de Heinrich Lützeler cu peisajul „ambiental” (*Umwelt-Landschaft*).**185** Pentru aceeaşi opoziţie, Tudor Vianu preferase, înaintea lui Lützeler, binomul „peisaj transcendent – peisaj

imanent”.[186] Patenier face, s-ar părea, peisaj transcendent. El pare să pună subiectul uman în inferioritate, ridică spaţialitatea la rang de totalitate şi exaltă aura de nemărginire a imaginii. Pe de altă parte însă, o anumită „plăcută obiectivitate”[187], în care unii cercetători au căutat până şi exactităţi cartografice[188], stilul linear, gustul pentru amănunt ar putea conta tot atât de bine ca argumente pentru aşezarea lui Patenier alături de „portretiştii” peisajului imanent. Această dublă dimensiune – neclasificabilă – e tipică pentru artistul de care ne ocupăm; în ea îşi are obârşia tonalitatea sa melancolică. Patenier e un straniu *intimist al cosmicului*. Nemărginirea pare să fie ambianţa lui domestică. Invers, cotidianul îi apare scăldat într-o indescifrabilă eternitate, ca trupul castei Danae în ploaia de aur a poftei lui Zeus.

Distanţa dintre Patenier şi *Caspar David Friedrich* e mai mică decât ar lăsa să se bănuiască timpul scurs între ei. Nu lipsesc studiile dedicate componentei neerlandeze a romanticului german[189] sau elementul gotic care îl leagă atât de strâns de cea mai trainică tradiţie nordică.[190] Până la un punct, înrudirea dintre Patenier şi Friedrich e evidentă. Dar Friedrich e un Patenier care şi-a pierdut seninătatea. Regăsim în el aceleaşi tăceri, aceeaşi nemişcare, aceeaşi fascinaţie a distanţei. Dar tăcerile lui Friedrich nu sunt linişte, ci amuţire, nemişcarea lui e spectrală, distanţele sale sunt abisuri. Peisajul lui Patenier era o sumă de coincidenţe, de *contaminări* între „dincolo” şi „dincoace”, între oameni şi locuri. În peisajul lui Friedrich îşi face loc o imediat perceptibilă conştiinţă a *rupturii*. Şi dacă la vechiul maestru neerlandez întâlneam vidul ca personaj, personajul instituit de Friedrich este *singurătatea*. „Friedrich – confirmă Rudolf Zeitler – izolează lucrurile unele de altele şi le desenează conturele atât de tăios, încât nu mai putem percepe spaţiul dintre ele ca anvelopă a corpurilor, ca element de legătură între ele; suntem siliţi să-l percepem mai curând ca sincopă spaţială,

ca negare a corpurilor.”[191] Şi în continuare: „Spaţiul lui Friedrich nu e un spaţiu coerent tridimensional: el constă dintr-o serie de membrane subţiri fără raporturi certe între ele, peste care se desenează fantoşele obiectelor.”[192]

Spaţiul „asociativ” creat de Patenier asigura imaginilor sale o *continuitate* asupra căreia privirea putea aluneca fără obstacole, liberă şi discretă în acelaşi timp. În spaţiul lui Friedrich, privirea noastră nu se poate implica la fel de direct. El e dat, de altfel, cu spectator cu tot. E aproape întotdeauna cineva, în interiorul tabloului, care, cu spatele spre noi, priveşte peisajul pictat. Faţă de acest contemplator adăugat priveliştii, noi rămânem mereu spectatori secunzi, excluşi din imediatul spectacolului privit. Nu privim un peisaj, ci privim cum cineva îl priveşte; privim faptul de a privi un peisaj (vezi *Călugărul la malul mării* de la Berlin, *Peisaj muntos cu curcubeu* şi *Femeie privind un apus de soare*, amândouă la Essen, *Hoinarul şi marea de ceaţă* de la Hamburg, *Stâncile de cretă de la Rügen*, aflat la Winterthur, *Răsăritul de lună pe mare* de la Berlin etc.).[193] E o caracteristică de prim-ordin a peisajului tristanesc aceea de a presupune o insurmontabilă *mediere* între om şi natură, o mediere care echivalează adesea cu o *separaţie*. Căci nu numai între mine, *privitorul propriu-zis*, şi tabloul din faţa mea există cezura altui „eu”. Între *privitorul pictat* şi peisaj există de asemenea o anumită cezură. S-a observat că în tablourile lui Friedrich aproape că nu există prim-plan: primul plan e deja un plan depărtat, sau, dacă există, el e urmat, într-un mod destul de abrupt, de planurile depărtate.[194] E ca şi cum privitorul dinlăuntrul imaginii ar contempla un spaţiu care nu poate fi *decât* contemplat, un spaţiu care e mai mult al imaginii decât al realului, un spaţiu în care percepţia e o varietate a închipuirii. Emblematică, în această privinţă, este o acuarelă (*Peisaj cu zid dărăpănat*), reprodusă de Börsch-Supan în importanta sa monografie dedicată lui Friedrich.[195] Aspectul solar al peisajului –

mai puţin obişnuit la romanticul german – nu poate suspenda trauma vizuală introdusă în economia sa de zidul care îl traversează: dincoace de zid un prim-plan foarte apropiat, dincolo o extremă depărtare. Nevăzut, un asemenea zid despărţitor între aproape şi departe e prezent în toate peisajele lui Friedrich, cu acelaşi sens – definitoriu pentru percepţia tristanescă a naturii: el descrie natura ca pe locul unei trecute crispări, al unei răni vechi. O contempli ca pe o uriaşă cicatrice, parcurs pe dinăuntru de neclare culpabilităţi. Natura e locul unei originare *despărţiri*; vezi în prezenţa ei absenţa ta şi, simultan, nevoia ta de a i te reintegra. Natura e, ca şi Isolda, o iubire pierdută prin chiar efortul de a o împlini…

Construit prin alăturarea mai multor discordii (aproape – departe, privitor real – privitor pictat, natură vindecată – natură bolnavă), peisajul lui Friedrich tinde să se înscrie la limita ultimă a melancoliei, dincolo de care ea se dizolvă, făcând loc tragicului. „Iată un om care a descoperit tragedia peisajului” – spusese, pe bună dreptate, David d’Angers, după o memorabilă întâlnire cu artistul german. Pentru ca melancolia să subziste, amânând indefinit criza tragică sau suspendând-o de-a dreptul, apropierea şi depărtarea vor trebui reprezentate nu într-un permanent contrast, într-o veşnică discordie, ci, mai curând, într-o subtilă întrepătrundere, ca, de pildă, în Europa răsăriteană…

5. Natura în Europa răsăriteană

În *Nature, Man and Woman*, la care am făcut aluzie şi cu alt prilej, Alan W. Watts invocă etimologia cuvântului „păgân” (de la *paganus* = locuitor de la ţară) pentru a demonstra că ideologia creştină, în măsura în care se opune celei păgâne, are „un stil categoric citadin” (*a decidely urban style*).**196** În consecinţă, între atmosfera lumii naturale şi aceea a lumii creştine ar exista o incompatibilitate**197** care face la fel de imposibilă

atribuirea lor aceluiaşi creator, pe cât de imposibilă e atribuirea unui peisaj de Sesshu lui Constable.**198** „Pot simţi ca un creştin – spune Watts – numai când mă aflu într-un interior. De îndată ce ies sub cerul liber, mă simt cu totul străin de tot ceea ce se petrece în biserică, fie că e vorba de ritualul propriu-zis sau de teologie.”**199** Cât de puţin nuanţată este – în ciuda aparentei ei evidenţe – o asemenea declaraţie se poate deduce din tot ceea ce s-a spus până acum în textul nostru. Ar fi de adăugat că a vorbi de creştinism ca despre un lot compact de dogme caracterizabile în bloc e un abuz. Există, se ştie, notabile diferenţe între creştinismul apusean şi cel răsăritean, după cum în limitele creştinismului apusean ruptura dintre catolicism şi protestantism nu e de neglijat. Alan Watts însuşi se vede constrâns să pomenească de ortodoxia răsăriteană ca despre un district ideologic în care natura, mulţumită teoriei „kenotice” a creaţiei, îşi află o mai vie justificare.**200** Într-adevăr, dacă, atunci când natura e socotită simplu *regat* al lui Dumnezeu, distinct de el şi subordonat, sentimentul naturii se constituie cu oarecare dificultate, el nu va întârzia să apară, fără inhibiţii, când teologii vor percepe natura nu ca regat, ci ca *trup* al lui Dumnezeu. Este cazul spiritualităţii răsăritene, între hotarele căreia se integrează spiritualitatea românească.

a. Natura ca parabolă a organicului

În româneşte, cuvântul „natură” e un neologism.**201** El a înlocuit – parţial, de altfel – mult mai vechiul „fire”. Neîndoielnic, firea are o rezonanţă mult mai plină, mai concretă decât natura. Ea pare să semnifice natura în ceea ce ea are corporal, organic, viu. Se poate vorbi de „ştiinţele naturii” – observă Constantin Noica – tocmai pentru că natura e mai abstractă. Nu se poate vorbi în schimb de „ştiinţe ale firii”.**202** La fel, se poate spune „natură moartă”, dar nu „fire moartă”, tocmai pentru că în fire se exprimă vitalitatea primordială a lucrurilor, metabolismul lor de proporţie cosmică. Până şi mineralul,

dacă e gândit ca element al firii, se contaminează de mişcarea lentă a unei vietăţi telurice, în vreme ce ca element al naturii rămâne condamnat la inerţia anorganicului. Derivând din „fiinţă”**203**, firea păstrează universalitatea ei, adăugându-i însă miresmele concretului: „…Toate generalităţile concrete se lasă cuprinse, în limba română, de universalitatea concretă care e firea” – spune filozoful.**204** Faţă de dinamica densitate a firii, fiinţa e şubredă, străvezie, precară. Firea are bogăţia caleidoscopică a „lumii” şi pitorescul plin de înţelesuri al „vremilor”.**205** Ea e marele trup universal, esenţă apărând deplin într-o existenţă determinată. Definind natura ca trup, firea nu atrage însă asupra ei anatema mortificatoare pe care dogma bisericească de tip apusean o atrage de obicei asupra trupului. În Răsărit, trupul, ca şi natura sunt semnele cele mai vădite ale rânduielii divine; ele nu sunt resimţite ca limite, ca obstacole ale spiritului, ca „închisori” ale lui. De aceea, în vreme ce catolicismul şi, mai ales, protestantismul văd între carne şi duh un tragic conflict, ortodoxia le contemplă pe amândouă cu o calmă, melancolică pietate. Este, de aceea, descumpănitoare o mai veche afirmaţie a lui Petru Comarnescu, după care „naturismul” românesc – definit ca precumpănire a naturii asupra omului – s-ar împleti cu „un bizantin dispreţ faţă de carnalitate”**206**, cu o netă „repulsie faţă de concretul trupesc”.**207** Aceasta din urmă ar fi ilustrată prin neaderenţa lui Brâncuşi la plastica michelangiolescă şi prin „pudoarea faţă de trup” a ţăranului în general. Dar neaderenţa lui Brâncuşi la Michelangelo nu e „repulsie faţă de concretul trupesc”, ci faţă de idolatrizarea concretului. Un sculptor – chiar nonfigurativ – nu poate de altfel să resimtă repulsie faţă de concret fără a intra în dezacord cu temeiul însuşi al artei sale. Cât despre „pudoarea faţă de trup” a ţăranului, ea este mai curând un mit citadin. Ţăranul îşi locuieşte trupul cu lipsa de echivoc a „de la sine înţelesului”. El e sfios în sensul că evită

exhibarea ostentativă. Pudoarea însă ar lăsa să se întrevadă în ţesătura lui psihică o tacită crispare dinaintea firescului, care, în realitate, îi e funciarmente străină. Insutenabil – stilistic şi doctrinar – e şi „dispreţul bizantin faţă de carnalitate”. Blaga demonstrase, cu aproape un deceniu înainte de publicarea articolului lui Comarnescu, în ce măsură respectul pentru „categoriile organicului” e nota specifică a confesiunii creştine de extracţie bizantină: „Tot ce e organic e înălţat în ortodoxie la rangul unui al doilea pol al vieţii spirituale. Categoriile organicului, deşi aparţin vremelniciei, sunt oarecum echivalate lumii de dincolo.”**208** Şi mai departe: „Categoriile preferate ale catolicismului sunt cele ale autorităţii sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credinţă. Categoriile preferate ale protestantismului sunt cele ale libertăţii: independenţa convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărârea, datoria, fidelitatea. Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sunt cele ale organicului: viaţa, pământul, firea.”**209** Pentru exemplificare, Blaga amintea cititorilor de un celebru pasaj din Fraţii Karamazov: Alioşa, de veghe lângă sicriul stareţului Zosima, are viziunea Nunţii din Cana, în care Zosima însuşi apare, zicând: „Să ne bucurăm, să bem vin nou, vinul marii bucurii…” Extaziat, Alioşa iese din camera priveghiului în noaptea de-afară. Sub cerul înstelat, el cade „ca secerat”, „fără să ştie de ce” şi sărută plângând pământul. „Pământul îi devenise cer” – comentează Blaga. Páthos-ul întrucâtva dionisiac al acestei scene ne este, în definitiv, familiar. Moartea provoca şi ciobanului român din Mioriţa viziunea unei nunţi. Şi, într-un spaţiu în care Biserica e socotită „trup” al zeului, nu întâmplător natura apare ea însăşi ca „biserică”.**210** În jurul acestei teme s-a conjecturat nu o dată în chip arbitrar. Interpretarea cea mai vulgară vede în monologul baciului ameninţat de moarte expresia „dragostei de natură” a poporului. În realitate, raporturile dintre păstor şi ambianţa curentă a

vieţii sale ţin mai curând de sublim decât de idilic. „Solidaritatea sufletului românesc cu spaţiul mioritic are un fel mulcom, inconştient, de foc îngropat, nu de efervescenţă sentimentală sau de fascinaţie conştientă” – lămureşte o dată mai mult Lucian Blaga. „Ploile pânzişe şi singurătatea stelară a plaiului fac pe ciobanul nostru nu o dată să-şi blesteme zilele pe care le trăieşte în tovărăşia înălţimilor. Sentimentele ciobanului, descărcate în floarea unei înjurături, iau adesea un caracter de adversitate faţă de plai, totuşi inconştient ciobanul rămâne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schiţa niciodată un gest de evadare.”**211** O interpretare la fel de superficială ca şi cea sentimental-idilică suprimată de Blaga e cea sensibilă la tragicul, de extensie universală, pe care finalul baladei l-ar implica. Blaga însuşi vorbeşte, de această dată, de „tragica” ei frumuseţe. Tragismul devine de obicei pecetea stilistică a recitării sau cântării Mioriţei, ceea ce socotim a fi o relativ ieftină prelucrare a mesajului ei real. Experienţa tragică nu se poate concepe în afara unei acute conştiinţe a limitei.**212** Or, moartea nu apare în Mioriţa ca limitare, ca sfârşit, ci – prin însăşi metafora nunţii – ca prolog extatic, ca deschidere, ca prag al transcendenţei. Interesant este că transcendenţa e sugerată – în mod consecvent – prin simbolica naturii imanente. A unei naturi în care nimic nu e „cumplit”, nici în sensul dramatic, obişnuit al cuvântului, nici în accepţiunea lui etimologică, asociabilă termenilor „împlinit”, „încheiat”, „complet”.**213** Natura e eveniment perpetuu, fără „cumplire”. Natura e petrecere, adică – tot după cercetarea lui Constantin Noica – „peste-prin-trecere”.**214** Natura e locul prin care treci peste. Ea este expresia spaţială a supremei deschideri de hotare. De aceea, preferăm să spunem orizontului (care închide) „zare” (care cheamă).**215** De aceea, pentru noi – cum observase Mircea Vulcănescu –, între lumea de aici şi cea „de dincolo” nu e graniţă opacă, ci vamă.**216** Ca şi negaţia românească**217**, moartea nu e la noi niciodată

absolută. Nu o privim cu tristeţea potrivită veşnicei neîntoarceri, ci cu melancolia – uşor excedată – pe care o provoacă gândul veşnicului reînceput.

Nu trebuie să înţelegem că moartea lasă nesimţitor sufletul românesc, după cum nu trebuie să înţelegem că trupul şi natura îi devin „chipuri cioplite”. E vorba doar de o raportare la ele paradoxală, asemănătoare paradoxalei experienţe pe care am socotit-o caracteristică melancoliei în general. Constrâns de corp sau pierdut în natură, omul nu ajunge, la noi, niciodată în puterea tragicului. Corpul îi devine adăpost, natura templu. Iar moartea, împrietenire – uşor sălcie – cu firea. Moartea are, e drept, chipul greu descifrabil, străin al „celuilalt tărâm”; ea e totuşi un tărâm în care de voie, de nevoie poţi călca, ba din care te poţi chiar întoarce, cum o atestă basmele. Contemplativitatea românească nu cunoaşte, dinaintea extremelor gândului, nici o formă de extremism. Ea nu ştie să cultive disjuncţia, nu cunoaşte dilema lui „ori-ori”. Exaltării ea îi opune îndurarea, opţiunii definitive – veşnica cumpănire. Contemplativitatea românească e, prin excelenţă, melancolică, dacă înţelegem melancolia ca fiind tragicul devenit suportabil, şi, ca atare, netragic.**218** Jocul de „aproape-departe”, de „simpatie” şi „antipatie”, de „atracţie” şi „respingere”, în care ni s-a părut a distinge stilul însuşi al melancoliei, e uşor de identificat în însăşi atitudinea pe care, ca trăitori în spaţiul românesc, o avem faţă de trup, faţă de moarte şi faţă de natură. Toate ne sunt şi aproape, şi departe sau nici aproape, nici departe. Toate ne sunt – cu un cuvânt recuperat de Noica – „depărtişor”. Depărtatul şi apropiatul apar intolerabile românului: „căci unul îl dezintegrează, celălalt îl sufocă. I-ar trebui ceva între ele.”**219** Acestei relativizări a spaţiului orizontal, a întinderii îi răspunde şi o relativizare a spaţiului vertical, a înălţimilor. Depărtării apropiate îi răspunde suiş-coborâşul. Să lăsăm întru aceasta ultimul cuvânt lui Lucian Blaga: „Sigur e că sufletul acesta

(sufletul românesc, *n.n.* – *A.P.*), călător sub zodii *dulci-amare*, nu se lasă copleşit *nici* de un fatalism feroce, dar *nici* nu se afirmă cu feroce încredere faţă de puterile naturii sau ale sorţii, în care el nu vede vrăjmaşi definitivi. De un fatalism pus sub surdină, de-o parte, de o încredere niciodată excesivă, de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet care-şi simte drumul *suind* şi *coborând*, şi iarăşi suind, şi iarăşi coborând, ca sub îndemnul şi-n ritmul unei eterne şi cosmice doine, de care se pare că ascultă orice mers”**220** (*subl. ne aparţin* – *A.P.*).

Pentru a da suport palpabil unei eventuale contribuţii româneşti la estetica melancoliei, ne vom opri în cele ce urmează asupra picturii lui Ioan Andreescu.

b. Melancolia lui Andreescu şi pământul stihial

Andreescu nu e un adorator franciscan al naturii (în felul lui Grigorescu), dar nici un citadin glacial, părăsit de orice nostalgii pastorale. E mai curând la jumătatea drumului, departe de ambele sale extreme. E interesat de natură, şi totuşi departe de ea. Interesul lui Andreescu pentru natură e interesul pentru natură al oricărei sensibilităţi daimonice, dispusă să pună totul în joc pentru a descifra taina lumii din jur. Distanţa de natură a lui Andreescu e, pe de o parte, distanţa de toate a geniului şi, pe de alta, distanţa de toate a omului care se ştie murind. Hărăzit să dispară la 32 de ani, Andreescu va fi trăit, desigur, conştient sau nu, sub steaua palidă a acestei limite. Existenţa sa n-a fost o trecere prin lume, ci o tangentă la rotundul ei, o plecare din lume. Iubirea sa de natură nu putea fi, prin urmare, decât aceea a unui personaj născut s-o părăsească. Iubirea unui melancolic. A fost comparat cu Bacovia.**221** Îl percepem mai curând alături de Eminescu însuşi, a cărui dragoste de natură nu va fi avut nici ea voioşia arcadiană a unei necontaminate ruralităţi. Fiinţa genială – a unui Eminescu, ca şi a unui Andreescu – iubeşte, desigur, contingenţele, dar le iubeşte în felul ei: ca pe nişte „străinătăţi”, în egală măsură

ispititoare şi inhibitorii. E de spus chiar că problematizarea naturii exterioare e dublată, la cei doi, de o simetrică problematizare a propriei lor naturi: cea lăuntrică. Melancolie se cheamă, de altfel, acea poezie a lui Eminescu ale cărei versuri finale sunt ca o pădure de Andreescu:

Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea curăÎncet repovestită de o străină gură, Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost. Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rostDe-mi ţin la el urechea – şi râd de câte-ascultCa de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

Ca şi Eminescu, Andreescu e departe de orice leşin sentimental, de orice romanţioasă tristeţe. El scapă de aceea retoricii semănătoriste în care sucombă adesea orice discuţie despre sentimentul naturii în peisagistică. Paleta sa, refuzând fastul oricăror dezlănţuiri policrome, dovedeşte în mod vădit că omul nu era un căutător de efecte exterioare, spectaculoase, nu era sensibil la coaja pestriţă a lucrurilor, cât la sâmburele lor de întuneric. Andreescu e un căutător de temelii, de „mume” (în sensul goethean al cuvântului), şi nu unul de virtuozităţi meşteşugăreşti. Ceea ce ne poate el spune despre universul vizibil nu are gratuitatea unui graţios estetism, ci seriozitatea unui corp de adevăruri, la fel de categorice ca *adevărurile* ştiinţelor naturale, doar că de alt ordin: marginile de sat, pădurile desfrunzite, grupurile de arbori vorbesc, prin simpla lor prezenţă (realizată plastic printr-o austeritate a procedeelor cu totul neobişnuită), despre raporturile misterioase dintre terestru şi vegetal, dintre vegetal şi celest, dintre ritmurile animice şi cele cosmice. Andreescu meditează asupra ipostazelor *prehibernale* şi *germinative* ale naturii, asupra fiinţei colective a pădurilor în contrast cu singurătatea geologică a stâncilor, asupra verticalităţii orgolioase a arborelui în contrast cu nesfârşita orizontalitate a şesului. Spaţiul plasticii andreesciene are toate atributele *spaţiului metafizic*, ale

spaţiului-problemă, în cuprinsul căruia se rezolvă, clipă de clipă, complicate ecuaţii pitagoreice…

Dar cum se constituie, concret vorbind, spaţiul acesta? Pentru a răspunde, ne vom îngădui un scurt preambul tehnic. De obicei, în pictură, potrivit unei legi pe care André Lhote o numea a „invariantelor plastice”, dar pe care Adolf von Hildebrandt o intuise, într-o formă particulară, încă de la sfârşitul veacului al XIX-lea, nu poţi opta simultan pentru reprezentarea valorilor *optice* şi a valorilor *tactile* ale obiectelor. Cele dintâi presupun o viziune *îndepărtată* asupra lor, celelalte, o viziune *apropiată*. Or, Andreescu, de la înălţimea dotaţiei sale, transcende legea aceasta, oferindu-ne o spectaculoasă sinteză între apropiat şi depărtat, între optic şi tactil, între profunzime spaţială şi densitate materială. Spaţiul plasticii andreesciene – s-a observat[222] – este amplu deschis către orizonturi nelimitate. Şi totuşi nu e, ca la impresionişti, un spaţiu care, concentrând lumina, mănâncă formele. La Andreescu, depărtările nu *dizolvă* substanţa lumii, ci o *pietrifică*. Îi sunt caracteristice: o francheţe aproape toscană a tuşei, o regie extrem de severă a gestului, o coerenţă a formei şi o condensare a materiei cu totul străine peisagisticii curente, simili-impresioniste. Nu există, în istoria picturii româneşti, o atât de insolită combinaţie de forme maximal saturate şi spaţii maximal deschise, de consistenţe absolute şi inefabile atmosferizări ca în pictura lui Andreescu. Stâncile, copacii, casele, norii săi sunt de o opacă densitate în ordinea obiectivă, a spectacolului privit, dar sensibil evanescente în ordinea subiectivă, a privitorului. Iar melancolia nu e altceva, potrivit definiţiei noastre, decât percepţia simultană a eternităţii şi perisabilităţii lucrurilor, a masivităţii lor inviolabile cununate cu o extremă fragilitate, a distanţei şi, în acelaşi timp, a apropierii lor de cugetul nostru. Ar mai fi de vorbit şi despre „monocromiile” lui Andreescu sau despre imobilitatea aproape nepământeană a peisajelor

sale. Ele nu par doar înregistrări ale unui spectacol natural prezent, dar, în aceeaşi măsură, sugestii ale unei indicibile absenţe, care trece pe deasupra câmpiilor şi pădurilor ca un îngheţ. Neîndoielnic, Ioan Andreescu e cel dintâi, şi poate singurul în istoria artei noastre, decis să găsească echivalentul plastic al unei melancolii care ne e cel puţin la fel de specifică pe cât ne sunt de specifice prea des invocatele noastre daruri de jovialitate. Există, ştim bine, o viziune idilică a României, al cărei inventar s-a banalizat până la exasperare: plaiuri mănoase, hore zglobii, dor, omenie, ospitalitate, simţ al măsurii, voie bună, Alecsandri şi Coşbuc, Grigorescu şi Vlahuţă etc. Toate acestea sunt adevărate, sunt importante, dar nu sunt totul. România lui Eminescu, ca şi a lui Andreescu, e mai complexă şi mai gravă. E o România în care se glumeşte mai puţin şi se făptuieşte mai deplin, o România în care Caragiale nu mai e posibil la tot pasul, o România cu mai mult simţ al răspunderii şi al onoarei naţionale. Pe scurt, o ţară care nu se revendică, iarăşi şi iarăşi, de la strămoşii latini, veşnic biruitori; o ţară asupra căreia se aşterne memoria strămoşilor biruiţi, melancolia înfrângerii. E acea România la care se gândea, poate, Nicolae Iorga când, călătorind în 1906 prin Haţeg şi având sentimentul unei persistente prezenţe dacice în codrii pe care-i străbătea, a rostit aceste tulburătoare cuvinte: „În numele zeilor păgâni cărora v-aţi închinat fără izbândă, pace vouă, strămoşi biruiţi, care aţi lăsat ca o moştenire de nenoroc neamului ce a pornit de la voi; neamului care în preajma cetăţii lui Decebal nesupusul a iobăgit cu trupul până ieri, ca să nu fie pe deplin slobod cu sufletul nici până în această zi, când vă pomenesc numele în taina cruntă a pădurii voastre.”

*

„Nimic decât cer şi pământ” – spunea într-o scrisoare Scarlat Yarka despre câteva peisaje de Andreescu.[223] O spunea cu admiraţie, dar şi cu un fel de ciudă amicală.

Cum să se mulţumească publicul doritor de subiecte amuzante cu atât de puţin? Observaţia lui Yarka exprimă o intuiţie mai adâncă decât s-ar putea crede: intuiţia *elementarităţii* lumii lui Andreescu, adică a concentrării ei în jurul elementelor cardinale; şi nu a tuturor celor patru elemente ştiute, cât a două dintre ele: cer (aer) şi pământ. Cu ele începuse, de fapt, şi facerea lumii. Foc nu e în Andreescu niciodată: nici focul metaforic al retoricii, al *páthos*-ului teatral, nici cel – imediat – al luminii sau al căldurii. Andreescu nu e „cald" şi nu e „luminos". Apă, de asemenea, e foarte puţină în universul său. Împotriva impresionismului, care îşi făcuse din sclipirile pânzelor de apă un motiv predilect, Andreescu nu acordă fluidităţilor decât un minim necesar: câteva pete – acceptate din raţiuni strict compoziţionale – în *Peisajul cu arbori* de la Brukenthal, apoi câteva reflexe în *Mesteceni la marginea bălţii* sau în *După ploaie* şi, în sfârşit – o adevărată excepţie în pictura sa –, transparenţa lichidă din *La marginea bălţii*. În rest, apa nu mai apare decât poate în paharul cu zambile roz din perioada începuturilor sale artistice... E mai curând preferată – lucru demn de notat – varianta condensată, solidă a apei: zăpada (vezi *Iarna*, *Iarna în pădure*, *Iarna în marginea Barbizonului*, *Iarna la Barbizon*). Fiind, cum spuneam, un artist mai curând rece şi iubitor de lumini scăzute, un artist care nu cunoaşte fascinaţia „înflăcărării" romantice sau a atmosferizării impresioniste, Andreescu este, de asemenea, prin rezerva sa spontană faţă de acvatic, un artist sec, interesat mai mult de osatura naturii decât de umorile ei lichide. Cât despre cer, deşi el predomină cantitativ asupra pământului în mai toate lucrările artistului, el îi rămâne esteticeşte subordonat: faţă de aplicaţia voluptuoasă cu care pictorul construieşte volumetria solului în tablouri ca *Pădure desfrunzită*, *Pădure de fagi*, *Interior de pădure*, *Margine de pădure*, *Copaci pe colină*, felul său de a trata cerul rămâne nu o dată frugal sau, în orice caz, nespecific.

Scarlat Yarka n-ar fi greşit dacă ar fi spus: „nimic decât pământ…”

Nimic nu este însă mai greu de înţeles şi de pictat decât pământul şi, în general, decât consistenţele naturii. Pentru că nimic nu e mai nenatural. Reproducerea pământului e piatra de încercare a oricărui peisagist, tot astfel cum înţelegerea materiei e piatra de încercare a filozofului. Am avut prilejul – în primul capitol al încercării noastre – să legăm adevărul naturii de simbolica fluidelor şi să constatăm că peisajele cu mult cer şi cu ochiuri de apă sunt mai aproape de a o actualiza şi, de altfel, mai numeroase. Cineva constata odată că în istoria artei există relativ puţine peisaje cu munţi.**224** De fapt, ele apar la câţiva clasicizanţi din ambianţa germană (la Koch, de pildă), apoi la câţiva reprezentanţi ai şcolii de la Düsseldorf, la Friedrich, sau la Cézanne. Lăsăm deoparte apariţia munţilor ca fundal vag încă din Renaştere. E drept însă că munţii – ca supremă învârtoşare a pământului – aduc în peisaj prea multă materie şi închid cu oarecare brutalitate orizonturile. În jurul lor, totul pare a se mineraliza. Lumina însăşi devine tăios cristalină. Peisajele cu munţi emană o glacialitate pe care cu greu imaginaţia o poate depăşi şi care pentru pictor e o problemă extrem de dificilă. Peisajul *geologizant* este îndeobşte foarte pretenţios şi reuşitele lui se numără pe degete: Mantegna, Constable, Corot, Courbet, Cézanne, Andreescu.

Pământul, masa organică grea, e categoric vocaţia absolută a lui Andreescu, *cheia* talentului său. Şi aceasta nu pentru că, statistic, el ar fi pictat mai mult pământ decât alţii sau pentru că l-ar fi pictat întotdeauna mai bine. Nu în surprinderea *aspectelor* felurite ale pământului se distinge pictorul român, ci în realizarea temeiului său stihial, la care se va fi gândit poate Carus când vorbea de *Erdlebenbildkunst*. Poţi reproduce pământul – cum fac pictorii de la Barbizon, şi nu numai ei – ca pe un simplu leagăn al fertilităţii, ca pe un soclu peste care se înalţă

barocul vegetaţiei. Alţii, mai puţin sensibili la suculenţa „pământului-mumă”, gustă *pitorescul accidentelor* care survin în structura sa: bolovanul, râpa, tufa rebelă, neregulatul sub toate formele. Există în peisajul flamando-olandez un adevărat cult pentru acest pitoresc al accidentelor. Or, pământul lui Andreescu nu e nici primordialmente fertil, nici „accidentat”, spectaculos, dispus să surprindă neîncetat privirea. E un pământ „esenţial”, fără a deveni prin aceasta, ca la Cézanne, abstract. E pământ înţeles ca *materia prima*, ca sub-strat, ca substanţă a lumii. Riguros vorbind, el nici nu e pământ în sensul obişnuit: e *„pământitate*”, lut originar, în care orice formă îşi poate afla odihna. Întru aceasta, e instructiv de urmărit capacitatea lui Andreescu de a revela „pământitatea”, lutul, chiar şi acolo unde nu pământul propriu-zis e obiectul pictat. Colibele din *Margine de sat* (Muzeul de Artă din Ploieşti) sunt, de pildă, simple întruchipări geologice, pete minerale prinse inextricabil în metabolismul terestru. Există o pământitate a siluetelor umane din *Târg de Drăgaică*, o pământitate a cărnii *Nudului şezând*, a trunchiurilor de arbori din *Pădure de fagi vara*, în sfârşit o pământitate a cepelor, a fânului, a frunzelor şi a peştilor din naturile moarte; sau, iată, o pământitate a cerului. Nu vrem să spunem că la Andreescu totul pare făcut din pământ, cum totul la Mantegna pare făcut din piatră. Materia feluritelor obiecte pictate nu *imită* pământul, ci îl lasă doar să se simtă, să transpară în adâncul ei, aşa cum transpare *firea* în tot ce există. Pământul, ca întreg organic, e, de altfel, aproape sinonim cu firea.**225** Iată de ce el poate subzista în orice întruchipare, fără a-i umbri specificitatea: iarba e iarbă, lemnul copacilor e lemn şi sclipirea ochilor e sclipire. Doar că în toate se simte destinul secret al lutului, procentul de pământitate care intră, irevocabil, în marea reţetă cosmică.

Comunicând simpatetic cu materialitatea tandră a

pământului, intuindu-i căldura aproape animală, Andreescu va fi, în chip firesc, atras către cercetarea toamnei târzii. Ar fi deplasat să vedem în această împrejurare proba unei opţiuni strict sentimentale, de natură să definească un pictor atât de auster ca pe un intimist de duzină, ca pe un şansonetist minor. E vorba, în realitate, de o opţiune mai adâncă, provocată de intuiţia şanselor cognitive sporite pe care toamna le oferă firii contemplative. Toamna e anotimpul în care, asemeni unui plămân uriaş, pământul pare să aducă înlăuntrul său, printr-o enormă inspiraţie, toate energiile atmosferei circumterestre. Despuiat de excesele vegetale ale verii, oferindu-se nud privirilor, pământul pare dispus toamna, mai mult decât oricând, să-şi livreze secretele, să-şi dezvăluie metabolismul. E ceea ce intuia o elită de iniţiaţi ai lumii greceşti când instituia faimoasele ceremonii chtonice (*chthon* = pământ), derivate din cele, mai cuprinzătoare, ale orfismului. Misterele chtonice erau serbări patronate de „specialişti" în problemele toamnei şi ale iernii, adoratori ai zeiţei Demetra, cea care face ca forţele subterane să devină, la suprafaţa pământului, viaţă, după ce vor fi dospit în miezul lui. Chtoniile – serbările chtonice – erau, prin urmare, ceremonii ale marilor ritmuri naturale, întruchipate în substanţialitatea terestră, în egală măsură mormânt şi leagăn al lumii vegetale.

Desigur, nu vom cădea în ridicolul unei nemijlocite afilieri a lui Andreescu la şirul – anonim, de altfel – al iniţiaţilor în cultul lui Chthon. Dar ne rezervăm dreptul de a constata afinităţi de structură între interesul intuitiv al pictorului pentru un anotimp anumit şi „specializarea" de tip magic a vechilor iniţiaţi. Înţelepciunea lor le dădea convingerea, între altele, că, după cum vara stă sub semnul impulsurilor solare, toamna târzie, mergând către iarnă, cade astrologic sub regia Lunii. Iar Luna a fost întotdeauna considerată, alături de Saturn, simbolul melancoliei creatoare, atât de caracteristică lui Andreescu

însuşi.

Asistăm, prin asemenea consideraţii, la treptata alunecare a discursului andreescian de la consemnarea consistenţelor lumii la comentariul virtualităţilor, al „ascunsurilor” ei. Reflectând asupra pământităţii, pictorul ar fi putut-o percepe ca pe o limită, şi nu ca pe o lege a spiritului şi ar fi eşuat astfel în bisericoase *lamento*-uri în jurul „pământescului”. Andreescu nu este însă un moralist. Îngândurarea lui nu e nici sentenţioasă, nici tristă. Pământul ca pământitate n-are opacitatea unui obstacol, ci transparenţa unui mister. Or, tocmai intuirea pământului ca mister, ca „fire” în toate lucrătoare face din Andreescu un peisagist în sens major, şi nu un boem vânător de picanterii grădinăreşti, cum sunt atâţia dintre confraţii lui – chiar cu renume. Peisagistul adevărat ştie mai bine decât oricine că dinaintea naturii nu trebuie să stai ca un peţitor dinaintea farmecelor unei nubile, ci ca Oedip dinaintea Sfinxului: o vezi bine numai dacă adulmeci în ea o taină. Iar taina poate avea multe chipuri, dar în mod sigur nu pe acela al pitorescului.

Note

101. Heinrich Lützeler, *op. cit.*, p. 210.

102. *Ibidem*, p. 212.

103. Cf. *supra*, p. 34.

104. Într-o lucrare relativ recentă, intitulată *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* (Berlin – New York, 1973), Götz Pochat pune un preţios accent asupra prejudecăţilor cu care istoria de artă abordează, de obicei, problema naturii în Antichitatea târzie şi în Evul Mediu (cf. p. 102): „Chiar dacă ele (e vorba de farmecele naturii, *n.n.* – *A.P.*), în unele sisteme filozofice, ca de pildă la cinici şi la unii reprezentanţi ai stoicismului sau la primii creştini, sunt comentate şi judecate în termeni negativi, *tocmai această reacţie*

negativă a teoreticienilor dovedeşte concepţia opusă a contemporanilor lor şi, adesea, propria lor dilemă lăuntrică. Această dezbinare a conştiinţei faţă de problema naturii şi a bucuriei senzoriale la mulţi dintre Părinţii Bisericii, scolastici şi învăţaţi (Augustin, Grigorie de Nazianz, Grigorie de Nyssa, Ambrosius, Anselm de Canterbury, Bernard de Clairvaux şi Petrarca) a fost *socotită, în mod abuziv, de istoricii artelor drept o dovadă a atitudinii ascetice a Evului Mediu, când, în realitate, ea ar fi trebuit să dea prilej unei presupuneri contrare: presupunerea că omul medieval nu era subdezvoltat din punct de vedere emoţional faţă de omul altor epoci, că el nu era opac la frumuseţea lumii*" (sublinierile ne aparţin – *A.P.*). Cf. şi Meyer Schapiro, „On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art", în *Art and Thought*, volum omagial închinat lui A. K. Coomaraswamy, London, 1947, pp. 130–150. Autorul consideră că se poate atesta documentar, încă din perioada romanică, existenţa purei bucurii senzoriale faţă de formele şi culorile unei opere. Cf. şi Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, London, 1963, p. 75.

105. Cf. relatarea episodului în Kenneth Clark, *Arta peisajului*, Bucureşti, 1969 (ed. I orig., 1949), pp. 14–15.

106. Geneza, I, 2.

107. Cf. C. S. Lewis, *The Four Loves*, Collins (Fontana Books), 1976 (ed. a 15-a), p. 25. Asupra sensului „iniţiatic" pe care natura îl poate căpăta în exerciţiul virtuţilor creştine, vom reveni în curând, cf. pp. 62–63.

108. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 11–12. Să notăm şi faptul, nu lipsit de semnificaţie, că, strict cronologic, natura e *primul* obiect al creaţiei. Omul îi e – cu toată decisiva lui importanţă – adăugat.

109. Geneza, I, 4.

110. *Ibidem*, I, 10.

111. *Ibidem*, I, 12 şi I, 18.

112. *Ibidem*, I, 28.

113. *Ibidem*, II, 9–10.

114. *Ibidem*, III, 17.

115. Nicolae Cabasilas, teologul bizantin din secolul al XIV-lea, vorbeşte undeva despre „tripla barieră” dintre oameni şi Dumnezeu: natura, păcatul, moartea. Ele urmează să fie depăşite, la capătul vremilor, prin chiar sprijinul divinităţii: natura prin întruparea Fiului în legea ei (*sárkosis*), păcatul prin moarte, iar moartea prin resurecţie. Cf. N. Cabasilas, *Despre viaţa întru Hristos*, III, *apud* Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, 1944, p. 132.

116. Geneza, VI, 12.

117. *Ibidem*, VIII, 21.

118. *Ibidem*, VIII, 22.

119. *Ibidem*, IX, 2.

120. *Ibidem*, IX, 14–15.

121. Cf. Götz Pochat, *op. cit.*, p. 106, şi E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 235. Cf., de asemenea, J. Daniélou, „Terre et Paradis chez les Pères de l'Église”, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII (1953), pp. 433–472.

122. Cf. Götz Pochat, *op. cit.*, pp. 106–107.

123. Basilius Magnus, *Hexaëmeron* VII, *apud* Alfred G. Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Bern, 1945, p. 4.

124. Cf. W. Ganzenmüller, „Das Naturgefühl im Mittelalter”, în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 18, Leipzig – Berlin, 1914.

125. Cititorului care vrea să se apropie de detaliul acestei problematici i se recomandă, în afara lucrărilor lui Curtius, Pochat şi Ganzenmüller, deja citate, următoarea bibliografie: Alfred Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926 (lucrarea adună laolaltă două volume anterioare, intitulate *Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Leipzig, 1882–1884, şi

respectiv *Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und Neuzeit*, Leipzig, 1888–1892. Al doilea dintre aceste volume a apărut în traducere engleză, în 1905, sub titlul *The Development of the Feeling for Nature in the Middle Ages and Modern Times*. Cf. – din această ediţie – capitolele I, II şi V); J. Böheim, „Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance", în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 46, Leipzig – Berlin, 1934; Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946; Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963; P. Shepard, *Man in the Landscape. A Historic View of the Aesthetics of Nature*, New York, 1967; *Filosofia, Natura, Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3° Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Passo della Mendola (Trento), 31 august–5 septembrie 1965, Milano, 1966. (Din acest volum, atragem atenţia în primul rând asupra următoarelor studii: T. Gregory, *L'idea di natura nella filosofia medioevale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele. Il secolo XII*, pp. 27–65; F. J. Kovach, *The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas*, pp. 502–508, şi F. van Steenberghen, *La Philosophie de la nature au XIIIe siècle*, pp. 114–132). Cf., de asemenea, P. S. Wallace-Hadrill, *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968, şi P. Piehler, *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*, London, 1971. În legătură cu statutul naturii în opera Sfântului Augustin, vezi T. A. Lacey, *Nature, Miracle and Sin. A Study of St. Augustin's Conception of Natural Order*, London, 1916; S. M. J. Holman, *Nature-Imagery in the Works of St. Augustin*, Washington, 1931; K. Svoboda, *L'Esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno, 1933; De Broglie, „De notione Augustiniana naturae", App. I, în *De bono ultimo humanae vitae*, Paris, 1948, pp. 229–237, şi Ch. Boyer, „La notion de nature chez St. Augustin", în *Doctor communis*,

VIII (1955), pp. 65–76. Pentru problema grădinilor medievale, cf. F. Crisp, *Mediaeval Gardens*, London, 1924. Chestiuni mai direct legate de universul reprezentării plastice se vor găsi în: A. E. Brinckman, „Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei", în *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, nr. 69, Strassburg, 1906; J. C. Webster, *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art*, Princeton, 1938; L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, 1957; idem, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, 1964 ş.a.

126. Jacob Burckhardt, *Cultura Renaşterii în Italia*, Bucureşti, 1969, trad. rom. N. Balotă şi Gh. Ciorogaru, vol. II, pp. 28–31. Pentru indicarea celor mai importante pasaje „peisagistice" din *Comentariile* lui Pius II, cf. n. 1 de la p. 29.

127. Cf. Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700–1800*, London, 1965 (ed. I, 1925), p. 170: „Prima manifestare a viziunii pitoreşti în secolul al XVIII-lea este impresia resimţită de Dr. Thomas Herring într-o vale din Ţara Galilor…"

128. Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric*, Bucureşti, 1968, pp. 178–179. Cf. întregul capitol intitulat „Laudele" (pp. 177–182). Cf., de asemenea, Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Bucureşti, 1975, pp. 187–189.

129. Cf. *supra*, p. 63.

130. Cf. Jean Meyendorff, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe* (col. „Maîtres spirituels"), Paris, 1959, pp. 165–169.

131. Sf. Hieronymus (347–420), unul dintre cei patru mari înţelepţi ai Bisericii Latine, s-a retras, vreme de trei ani, ca anahoret, în deşertul Siriei. Tema ispitirilor sale e bogat reprezentată în pictura europeană, începând din

secolul al XV-lea (Cosimo Tura, Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, Gerard David, Marco Basaiti, Vincenzo Foppa) şi până la secolul al XVII-lea (Ribera, Rubens, van Dyck şi Juan de Valdes Leal). În secolul al XVI-lea, continuitatea acestui motiv iconografic e asigurată de celebre pagini din opera lui Lorenzo Lotto şi a lui Tizian. „Uneori, sfântul nu joacă decât un rol episodic într-un peisaj care tinde să devină esenţialul imaginii…" – notează Louis Réau, în *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, Paris, 1958, p. 743. Cf. şi Louise Pillion, „La Légende de Saint Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XVe siècle au Musée du Louvre", în *Gazette des beaux-arts*, 1908 şi Adolfo Venturi, *L'arte e San Girolamo*, Milano, 1924.

Sf. Antonie (cel Mare) (cca 251–cca 356), patriarh al cenobiţilor din Thebaida, face şi el obiectul unei îndelungi tradiţii picturale, de la Sassetta, prin Pieter Bruegel cel Bătrân, până la Odilon Redon. Cf. Augusto de Castro, *Sant'Antonio nell'arte*, Napoli, 1932.

132. Cf. Hubert Schrade, „Die Romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst", în *Neuen heidelberger Jahrbüchern*, Jhrg. 1931, p. 3.

133. Cf. Karl Woermann, „Kirchenlandschaften", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1890, p. 337.

134. Grigorie de Nyssa, *apud* Alfred Roth, *Die Gestirne*… pp. 4–5.

135. Cf. Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, 1959, *passim*. (Lucrarea a fost reeditată, în 1976, şi sub titlul: *Initiation, rites, sociétés secrètes*.)

136. Sunt interesant de urmărit ecourile unei asemenea mentalităţi în pictura preromantică a unui Salvator Rosa, ale cărui peisaje calabreze, locuite doar de copaci agonizanţi şi de bandiţi, sunt adevărate parabole ale pericolului. Cf., *inter alia*, William Graunt, *Bandits in a Landscape. A Study of Romantic Painting from Caravaggio*

to Delacroix, London, 1937.

137. *Apud* L. Réau, *op. cit.*, III, 2, p. 746.

138. Cf. Jean Meyendorff, *op. cit.*, p. 10.

139. O admirabilă intuiţie a naturii-obstacol ne întâmpină în pagina cu care Flaubert îşi începe *Ispitirea Sfântului Anton*. Fiecare frază coagulează în jurul temei durităţii şi a uscăciunii: „*C'est, dans la Thébaïde, au haut d'une* montagne, *sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses* pierres [...] *La vue est bornée à droite et à gauche par l'enceinte des* roches. [...] *désert* [...] *sables* [...]; *les buissons, les* cailloux, *la* terre, *tout maintenant paraît* dur *comme du* bronze" (*s.n.* – *A.P.*).

140. Cf. Ernst Kühnel, „Die Mosaiken der Omeyadenmoschee in Damaskus", în *Cicerone*, 1929, p. 633.

141. J. M. Baldwin, *Dictionary of Philosophy and Psychology*, II, pp. 61–62, apud André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, 1938, articolul „Mélancolie". Cf., de asemenea, articolul „Melancolia" din *Enciclopedia filosofica*, Roma, 1957.

142. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621. În secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea apar, de altfel, o sumedenie de lucrări dedicate melancoliei, înţeleasă mai curând medical. Câteva exemple: J. Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Paris, 1623; H. J. de la Mesnardière, *Traité de la Mélancolie, Sçavoir si elle est la Cause des Effets que l'on remarque dans les Possédées de Loudun*, 1635; G. Cheyne, *The English Malady, or a Treatise on Nervous Diseases of All Kinds*, London, 1733; A. C. Lorray, *De melancholia et morbis melancholicis*, 2 vol., Paris, 1765; C. L. Andry, *Recherches sur la Mélancolie*, Paris, 1785; H. Faucett, *Über Melancholie*, Leipzig, 1785.

143. P. Larousse, *Grand dictionnaire universel*, vol. 10, p. 1457, col. I.

144. O excelentă introducere istorică la problematica

melancoliei, pornind de la sursele antice, se va găsi în lucrarea *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Cambridge, 1964, semnată de R. Klibansky, E. Panofsky şi F. Saxl. Cf. şi Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1972.

145. Cf. A. Lalande, *loc. cit.*

146. Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, trad. rom. H. R. Radian, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1919), p. 51.

147. Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Paris, 1935, pp. 46 şi urm. („Angoasa are aici acelaşi înţeles cu melancolia…").

148. *Apud* Ernst Bertram, *Nietzsche. Essai de mythologie*, Paris, 1932 (ed. I germană, 1918), p. 326.

149. Hugo Marcus, „Die Distanz in der Landschaft", în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenchaft*, vol. 11, 1916, pp. 46–60.

150. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 19.

151. *Ibidem*, p. 21.

152. Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 52.

153. O remarcabilă analiză, din acest punct de vedere, a sensului pe care îl poate căpăta „adâncimea" în perimetrul percepţiei vizuale se află în Louis Lavelle, *La Perception visuelle de la profondeur*, Strasbourg, 1921. Cf. şi Andrei Pleşu, „Louis Lavelle şi dialectica vizibilului" în *Studii şi cercetări de istoria artei*, tom 21, 1974, pp. 87–94.

154. Cf. *An die Melancholie*, apud Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 116.

155. „Şi, când priveşti îndelung într-o prăpastie, prăpastia priveşte şi ea înlăuntrul tău."

156. Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, pp. 117 şi urm.

157. *Apud* Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, trad. rom. D. Ţepeneag, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1939), p. 183.

158. Helmut Rehder, *Die Philosophie der*

Unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung, Haale/Saale, 1932, p. 4.

159. Cf. H. Rehder, *op. cit.*, p. 209.

160. În legătură cu misterul „îndepărtării" zeilor, cf. Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, 1965, pp. 103 şi urm.

161. Cf. *supra*, pp. 58–59.

162. Cf. Alfred Peltzer, *Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei*, 1907.

163. *Apud* Hubert Schrade, *op. cit.*, p. 27. Majoritatea citatelor care urmează sunt reproduse – când sursa directă nu e indicată – după această lucrare.

164. *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge*, 1840, I, p. 7.

165. Cf. Hubert Schrade, *op. cit.*, p. 8. Se poate remarca, fie şi cu titlu de curiozitate, că, dacă operele de artă abstractă ale zilelor noastre tolerează o interpretare „figurativă", aceasta se va sluji mai curând de inventarul peisajului decât de al oricărei alte specii artistice. Compoziţiile unui Nicolas de Staël au fost nu o dată „decodate" ca „marine". Asociaţii de acest tip se pot face în legătură cu mai toţi nonfigurativii contemporani (vezi şi analogiile curente dintre felurite imagini abstracte şi vederile aeriene). Nu întâmplător, Alexander Cozens, în *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (ed. I, 1785), recomanda folosirea petelor accidentale (abstracte) de cerneală ca punct de pornire pentru amatorul dornic să facă peisaj. Cf. şi Ernst H. Gombrich, *Artă şi iluzie*, trad. rom. D. Mazilu, Bucureşti, 1973 (ed. I orig., 1959), pp. 221 şi urm.

166. J. M. Raich, *Dorothea von Schlegel und deren Söhne Johannes und Philipp Veit, Briefwechsel*, 1881, II, p. 394.

167. Cf. Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1831 (reeditată de Kurt

Gerstenberg în 1922), *passim*. Se vor consulta şi Heinz Steinmeyer, *Mensch und Landschaft der Romantik*, Köln, 1928, şi Konrad Kaiser, *Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei*, 1970. Vezi şi Hubert Schrade, *op. cit.*, pp. 89 şi urm.

168. Cf. Hugo Marcus, *op. cit.*, pp. 51–52: „Odată cu adâncimea spaţială, simţim lărgindu-se propria noastră fiinţă, pieptul şi respiraţia noastră; şi, împreună cu privirea, zboară spre orizont şi dincolo de el nostalgiile noastre pline de presimţiri. Acestea constituie, laolaltă, sentimentul specific al depărtării."

169. Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1958, capitolele VII şi VIII privitoare la dialectica „mare – mic", „miniatural – imens".

170. Cf. Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 52.

171. Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, cap. IX.

172. Cf. A. Pleşu, în studiul despre Lavelle citat mai sus (nota 53), pp. 89–90.

173. Cf. Helmut Rehder, *op. cit.*, p. 217.

174. Barbara Grund, *Probleme der Raumgestaltung in der Landschaftsdarstellung der deutschen Tafelmalerei vor Dürer*, Diss. Breslau, 1934, p. 90.

175. Irene Henrici, *Die Landschaft des Unendlichen Raumes*, Diss. Münster, 1936, pp. 41–44.

176. Cf. Andrei Pleşu, „L'Espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde", în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tom IX, 1972, pp. 114–115. (Studiul a apărut şi în româneşte, cu titlul *Spaţiul plastic sau despre forma presupusă a lumii*, în volumul de eseuri *Călătorie în lumea formelor*, Bucureşti, 1974, pp. 57–78.)

177. Adolf von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, 1893, *apud* Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 54.

178. Cf. Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, trad. rom. Constanţa Tănăsescu, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1964), pp. 318–319.

179. Cf. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, partea a III-a: „Contribuţia privitorului”, pp. 221 şi urm.

180. Cf. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden – Brussels, 1973, vol. IX, partea a II-a, p. 110 (ed. I germană a apărut, între 1924 şi 1937, în 14 volume). Bibliografia „cazului” Patenier e săracă. În afara câtorva articole, răspândite în diverse periodice şi de paginile – clasice – pe care i le-a dedicat Max J. Friedländer, nu ne este cunoscută decât o singură tratare larg monografică a artistului: R. A. Koch, *Joachim Patenier* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, nr. 38), Princeton, 1968.

181. Max J. Friedländer, *De la van Eyck la Bruegel*, trad. rom. Fl. Ionescu, Bucureşti, 1975 (ed. I orig., 1956), p. 123.

182. Afirmaţia lui Friedländer potrivit căreia „Patenier lucrează după regulă şi foarte sistematic” (*De la Van Eyck la Bruegel*, p. 125) ni se pare o inadvertenţă. Friedländer însuşi dă – în aceeaşi lucrare (cf. p. 123) – o serie de amănunte asupra tehnicii pictorului, din care se deduce mai curând contrariul: „Descrierile geografice ale lui Patenier ar fi fost mult mai mărginite, *dacă artistul ar fi respectat regulile perspectivei ştiinţifice*. Fără să şovăie deloc însă, el şi-a construit peisajele din mai multe puncte de vedere. Unul singur nu era suficient nici pentru întreg, nici pentru părţi. Toate orizontalele – suprafeţe de pământ, suprafeţe de apă, drumuri etc. – sunt văzute de sus, iar orizontul este, ca atare, înalt. Pe de altă parte, toate verticalele, toate obiectele în picioare sau care cresc, cum ar fi stâncile, copacii, casele şi oamenii, nu sunt arătate de sus, ci într-o viziune *aproximativ* normală” (*s.n.* – *A.P.*). Evident, transcenderea unei reguli fixe nu înseamnă, la Patenier, ignorarea ei. El nu procedează arbitrar sau inconştient şi, în această privinţă, Friedländer poate spune că arta lui are o „regulă” şi un „sistem”. Dar e regula, sau sistemul, imaginaţiei vii, şi nu ale unui calcul mecanic.

183. Max J. Friedländer, *De la van Eyck*... p. 122.

184. *Ibidem*, p. 124.

185. Heinrich Lützeler, *op. cit.*, pp. 219 şi urm.

186. Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, 1968 (ed. a 4-a), pp. 122 şi urm.

187. Max J. Friedländer, *De la van Eyck*... p. 127.

188. Cf. Ed. Gérard, *Dinant und die Maas in der Geschichte der Landschaftsmalerei. Dinant et la Meuse dans l'histoire du paysage*, Lammersdorf, 1960, şi, mai ales, A. Dupont, „Une vue de Namur dans un paysage de Patenier au Musée de Prado", în *Namurcum*, vol. XXXVII, nr. 2, 1965.

189. Cf. W. Petrenz, *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss. Berlin, 1957.

190. G. Eimer, *Caspar David Friedrich und die Gotik*, Hamburg, 1963.

191. Rudolf Zeitler, „Die Kunst des 19. Jahrhunderts", în *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, 1966, vol. 11, p. 70.

192. *Ibidem*, *loc. cit*.

193. Pentru excelente reproduceri şi pentru masiva documentaţie istorică pusă în joc, trimitem la monografia cea mai autorizată consacrată lui Friedrich: Helmut Börsch-Supan şi Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich*, München, 1973.

194. Cf. Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich*, Diss. München, 1960, p. 8 şi p. 18, citat de Radu Bogdan în *Caspar David Friedrich şi ţărmul de cretă al insulei Rügen*, comunicat nouă în manuscris.

195. Helmut Börsch-Supan, *C.D. Friedrich*, p. 165, pl. 40.

196. Alan W. Watts, *op. cit.*, p. 25.

197. *Ibidem*, p. 27.

198. *Ibidem*, p. 28.

199. *Ibidem*, p. 26.

200. *Ibidem*, p. 44. *Kénosis* înseamnă „golire de

sine”, revărsare a zeului în recipientul lumii. Teoria kenotică a creaţiei pune un accent specific asupra misterului „întrupării” divine. Natura e corpul însuşi al lui Dumnezeu, „templul” în care el coboară în ipostaza sa christică. Mai apropiat de o înţelegere răsăriteană a naturii apare, dintre teologii apuseni, „naturalistul” Pierre Teilhard de Chardin, nu o dată suspectat, de confraţii săi, de erezie. Iată un citat caracteristic din *Le Milieu Divin*, Paris, 1957, p. 149: „Dacă ne e îngăduit să modificăm puţin un cuvânt sacru, vom spune că marele mister al Creştinismului nu e atât Apariţia, cât Transparenţa lui Dumnezeu în Univers. O! da, Doamne, nu numai raza care atinge în treacăt, ci aceea care pătrunde. Nu Epifania ta, Isuse, ci *Diafania ta*” (s. în text).

201. Cf. Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, 1975, pp. 109–115 („Despre natură în graiul românesc”).

202. Idem, *Rostirea filosofică românească*, Bucureşti, 1970, pp. 49 şi urm.

203. *Ibidem*, pp. 45 şi urm.

204. *Ibidem*, p. 44.

205. Cf. Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenţei*, Bucureşti, 1944 (extras din *Izvoare de filosofie*, 1943), pp. 13 şi urm.

206. Petru Comarnescu, „Om, Natură şi Dumnezeu în plastica românească”, în *Revista Fundaţiilor Regale*, 1943, p. 131.

207. *Idem*, „Valoarea românească şi universală a sculpturii lui C. Brâncuşi”, în *Revista Fundaţiilor Regale*, 1944, p. 630.

208. Cf. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969, pp. 136–137.

209. *Ibidem*, p. 139.

210. *Ibidem*, p. 176.

211. *Ibidem*, p. 126.

212. Cf. clarificările aduse, în această privinţă, de

lucrarea despre tragic a lui Gabriel Liiceanu (citată mai sus).

213. Cf. Constantin Noica, *Rostirea*... p. 160 (cap. „Vieţuire lină şi cumplită”).

214. *Ibidem*, p. 71 (cap. „Trecere, petrecere”).

215. *Ibidem*, p. 160.

216. Mircea Vulcănescu, *op. cit.*, p. 18.

217. *Ibidem*, p. 30–31.

218. Cf. Constantin Noica, *Rostirea*... p. 88: „...poate că vocaţia cugetului românesc [...] este de a face insuportabilul suportabil.”

219. Constantin Noica, *Creaţie şi frumos în rostirea românească*, Bucureşti, 1973, p. 24.

220. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 127. În aceeaşi ordine de idei, vezi şi *Elogiul satului românesc*, discurs rostit de Blaga la 5 iunie 1937 la Academia Română (Academia Română, *Discursuri de recepţie*, LXXI, Bucureşti, 1937).

221. Cf. Ilarie Voronca, „O carte cu imagini”, în *Adevărul*, 1936, mai, 13 (citat de Radu Bogdan în *Andreescu*, vol. II, aflat sub tipar şi comunicat nouă în manuscris). O dezvoltare aprofundată a paralelei în discuţie, la Ion Frunzetti, „Bacovia şi Andreescu – o coincidenţă de destine şi expresie”, în *Universul literar*, 1941, noiembrie, 29, p. 6.

222. Cf. Radu Bogdan, *Andreescu*, Bucureşti, 1969 (70), vol. I, pp. 138–139.

223. *Apud* Radu Bogdan, *op. cit.*, pp. 209–210.

224. Cf. Ion Frunzetti, „Munţii”, în *Steaua*, febr. 1975, pp. 55–56.

225. *Dicţionarul limbii române* dă ca prim sens pentru „fire”: „Natură (ca totalitate), lume, *pământ*, făptură” (*s.n.* – *A.P.*) Cf. Constantin Noica, *Rostirea*... pp. 44 şi urm. Noica aminteşte, în acelaşi loc, şi un pasaj din Cantemir, în care sinonimia „pământ – fire” se susţine prin opunerea acestuia din urmă cerului: „Fiinţa... carile nici în ceriu, nici în fire se află”. Am văzut şi la Blaga pământul

menţionat ca una dintre „categoriile organicului” exaltate de mentalitatea ortodoxă (cf. *supra*, p. 95).

III. Estetica pitorescului

1. Grădinile şi spaţiul „metafizic”

Dacă am fi înţeles vreodată cu adevărat natura, n-am fi avut nevoie să inventăm grădinile. Ele sunt în acelaşi timp prea sărace şi prea bogate pentru a mijloci intuiţia naturii „naturale”. Prea sărace, căci, chiar şi în variantele lor englezeşti, ele aduc în peisaj seceta claritătii şi a premeditării. E prea multă „intenţie” în orice grădină – şi, mai ales, o intenţie prea omenească. Prea bogate, de asemenea, căci ele vor să oblige natura la o „concentrare”, la o expresivitate asemănătoare cu aceea a măştii faţă de un chip real. Orice grădină, chiar şi cea mai *firească*, e o afectare şi, de fapt, o grimasă. Absolutul naturii e constrâns să devină rezonabil, iar ordinea ei – o poantă galantă.

Grădinile nu ştiu, între altele, să fie în sens superior monotone. Ele nu au, de aceea, niciodată şansa de a sugera *primordialitatea* naturii, grandoarea ei originară. Căci e o greşeală să ne închipuim natura ca pe o decorativă juxtapunere de privelişti variate. Ceea ce e esenţial în ea se exprimă mai curând în mase largi, de o simplitate care nu ştie să facă nici o concesie graţiosului. Natura – am mai spus-o – e un uriaş corp de latenţe, o densă *materia prima*. Pentru a te apropia de adevărul ei, trebuie să o contempli din unghi macroscopic[226], aşezând între tine şi ea nu categoriile realului, ci distanţa posibilului. Înţelegi mai bine natura traversând un deşert sau o stepă, urcând un munte sau înotând în mare, decât meditând pe aleile unui parc. O stea peste un pustiu (ca în desenul lui Saint-Exupéry), un fulger săgetând valurile, un duh plutind peste ape, iată imagini arhetipale ale naturii pe care microscopia răsadului de flori, a artezienelor şi a

tufei rotunjite n-are cum să le înţeleagă.

Din perspectiva acestor imagini arhetipale, diferenţa dintre grădina franceză şi cea engleză apare neînsemnată. Cea dintâi „amenajează" natura, cealaltă o imită. De reprodus însă nu ştie să o reproducă nici una. Natura nu este nici ordine, nici dezordine; nici clasică, nici romantică. În abundenta ei Totalitate, ea se revarsă dincolo de orice clasificare. Spre a fi ordonată, ar trebui să fie finită. Spre a fi dezordonată, ar trebui să fie lipsită de finalitate. Şi într-un caz, şi într-altul ea ar rămâne, oricum, în limitele spaţiului *de agrement*, ratându-şi destinul de spaţiu *metafizic*.

Înţelegem prin „spaţiu metafizic" o întindere golită de orice anecdotică, asupra căreia poate cădea, ca o fatalitate, perpendiculara unei idei. Spaţiul metafizic se naşte acolo unde spaţialitatea se lasă depăşită. Şi tocmai pentru ca, în cuprinsul lui, să se poată actualiza spiritul, spaţiul metafizic trebuie să fie rarefiat, inactual aproape, deschis în toate zările, fără a deveni totuşi abstract. Spaţiul metafizic e un „strict necesar" al ideii, dar un strict necesar *concret*. De aceea, natura este, într-un anumit sens, întruchiparea lui ideală. O pajişte verde peste care se aude suflarea vântului ni se pare a fi spaţiul metafizic optimal. Ea e prezentă, dar neconstrângătoare. Ea dă gândului o coordonată, *una singură însă*, lăsându-i, dincolo de ea, toate libertăţile. Suflarea de vânt care o străbate e, şi ea, o concretitudine acorporală, capabilă să invoce metabolismul însuşi al reflexiei. Natura, aşadar, are sens câtă vreme nu cade în agrement şi scenografie, câtă vreme refuză moravurile salonarde ale grădinii. Natura îşi realizează adevărata condiţie ca ambianţă primordială a spiritului, ca spaţiu metafizic.

Ajunşi aici, trebuie să spunem neîntârziat că modalitatea cea mai potrivită de a te raporta la spaţiul metafizic nu este – cum am fi îndemnaţi să credem – discursul speculativ. Spaţiul metafizic nu trebuie comentat,

analizat, interpretat, *cunoscut*. El trebuie mai curând „realizat”, trăit, integrat economiei noastre existenţiale, prin procedee străine de orice discursivitate. În peisaj nu trebuie nici să te plimbi, nici să raţionezi. Trebuie să te dizolvi: să obţii *impersonalul*, fără a cădea, prin aceasta, în inconştienţă, să obţii impersonalul ca pe suprema expresie a personalităţii. Este ceea ce încercau să experimenteze în natură înţelepţii Chinei vechi. Ei aveau convigerea că, pentru a înţelege un peisaj – în calitatea lui de spaţiu metafizic –, trebuie să ţi se întâmple, în întinderea lui, ceva de ordinul unei radicale transfigurări. Într-un text din secolul al XI-lea, atribuit lui Kuo Hsi, găsim – spre lămurire – pasajul următor: „…există peisaje prin care poţi călători, peisaje pe care le poţi privi îndelung, altele prin care poţi vagabonda şi altele, în sfârşit, în care poţi locui.”**227** Ei bine, „a realiza” un peisaj nu înseamnă altceva decât a-l putea locui până în clipa în care te vei simţi locuit de el. A locui un peisaj, *a trăi cu el*, a sta în el aşa cum stai în sinele tău cel mai adânc (identic cu Sinele universal) – iată şansa pe care încearcă să o ofere grădina extrem-orientală. În Europa însă, ne-am deprins să nu putem locui un spaţiu decât transformându-l fără încetare, după criterii care îi sunt exterioare. Din enumerarea lui Kuo Hsi, noi nu ne putem revendica decât peisajele „prin care poţi călători sau vagabonda” şi, în cel mai bun caz, pe acelea „pe care le poţi privi îndelung”. Dar numai estetica grădinii sino-japoneze era o adevărată estetică a *staticii* meditative (distinctă, o subliniem iarăşi, de speculativitate). Estetica grădinii europene e o estetică a plimbării…

Ne vom ocupa cu alt prilej de rostul *simbolic****228*** pe care grădina de tip extrem-oriental îl opune rostului strict *decorativ* al grădinilor noastre. Ne mărginim aici să atragem atenţia asupra raportului istoric dintre ele şi, simultan, asupra disjuncţiei de principiu pe care ele o ilustrează. Sinofilia veacului al XVIII-lea englez, veacul grădinilor „pitoreşti”, e bine cunoscută. În jurul lui 1780,

G. L. Le Rouge publica două volume de gravuri intitulate: *Détails de nouveaux jardins à la mode: jardins anglais-chinois*, din care rezulta că parcul britanic nu e decât copia celui oriental. Împotriva unor astfel de insinuări, englezii protestaseră, în repetate rânduri: „…n-am copiat nimic de la chinezi, n-am avut drept model decât natura” – stabilea, de pildă, cu orgoliu, Thomas Gray.**229** Este totuşi un fapt că unul dintre marii grădinari ai epocii, William Chambers, vizitase, în 1749, China de două sau trei ori, ca angajat al companiei suedeze *East India*. În 1772, el avea să publice o *Dissertation on Oriental Gardening*, cu însemnat ecou printre contemporani. Dar cu aproape o sută de ani înaintea lui Chambers, William Temple, în *Upon the Gardens of Epicurus*, folosea termenul *shraradge* sau *sharawadji*, cu sensul de „disimetrie”, „neregularitate” chinezească. Termenul pare să fie de origine japoneză.**230** Scrierile prelatului du Halde, trecerea prin Londra a lui Matteo Ripa, cu relatările sale despre grădinile imperiale ale Palatului de Vară de la Jehol, se înscriu, de asemenea, într-o suită de împrejurări culturale care fac din Orient o prezenţă eficace în Europa settecentistă.**231** În acest context, rolul Angliei nu e de neglijat: Owen Cambridge putea afirma, într-un articol din 1756, că, „indiferent ce se va fi spus până acum, adevărat sau fals, despre grădinile chinezeşti, este neîndoielnic că noi (englezii, *n.n.* – *A.P.*) suntem primii dintre europeni care le-am dat de gust”.**232** Şi totuşi, nimic mai diferit, în spirit, decât grădina chinezească şi cea a secolului al XVIII-lea englez. Grădina chinezească e la antipodul oricărei estetici a pitorescului. Ea refuză superficialitatea amuzamentului profan, strict optic, în care eşuează artificiul grădinăresc al europenilor. E grădină rituală, parabolă laconică a cosmosului, constituită în jurul polarităţii simbolice a contrariilor: *Yin* şi *Yang*, feminin – masculin, apă – stâncă (*Shan* – *Shui*). Efectul scontat de grădinarul oriental e o emoţie (*fuzei*), din categoria revelaţiei, a iluminării. De la intuirea şi

asimilarea „geniului locului” (*tayori*), se tinde către *satori*, către experimentarea nemijlocită şi indicibilă a smulgerii de sub sceptrul „condiţionărilor” curente. Grădina chinezească e un soi de „rampă de lansare” a spiritului către universal, e ambianţa minimală, recuzita cea mai adecvată a unei manevre cognitive. Ea e gândită ca un loc care să întreţină *disponibilitatea* faţă de absolut a celui care o parcurge şi, de la o vreme, să provoace manifestarea fulgurantă a absolutului însuşi. Grădina chinezească e spaţiul în care aştepţi detaşarea de spaţialitate. Ea şi-a îndeplinit funcţia în clipa în care ai încetat să o mai percepi. Asemenea oricărui ceremonial, ea e o cale, o punte, şi nu un dat autonom, valorificabil în sine. Grădina chinezească este, prin urmare, „spaţiu metafizic”. Cea europeană rămâne mereu un simplu spectacol, care nu conduce spre nimic dincolo de propria sa regie. Experienţa caracteristică pe care parcul european ne-o oferă e aceea a contemplării *din afară* a unei succesiuni de „vederi” atent compuse (ceea ce, în estetica chinezească, echivalează cu cea mai de jos specie a peisajului**233**) şi nicidecum experienţa unei nude împrieteniri cu elementele. Căci, trebuie să o spunem, nereuşind a fi ambianţa potrivită a unei revelaţii trans-naturale, grădina de tip european nu are acces nici la înţelegerea – mai modestă – a naturii propriu-zise. Natura nu poate fi înţeleasă din propria ei perspectivă. Trebuie să faci un lung ocol ca să îi vezi chipul adevărat. Trebuie să înţelegi, mai întâi, ca acel vechi maestru zen, că apele nu sunt ape şi că munţii nu sunt munţi dacă vrei să afli ce sunt apele şi munţii, dacă vrei să sfârşeşti prin a regăsi munţii ca munţi şi apele ca ape.**234** Grădina europeană, în eforturile ei baroce de a „inventa” natură, de a produce specii noi, dimensiuni noi, ritmuri vegetale noi, ajunge la o monstruoasă sacrificare a naturalului însuşi. Într-un substanţial articol intitulat „Floarea sălbatică şi planta de cultură”, Rudolf Borchardt face un dramatic portret al

acestei situaţii: „paradisurile artificiale” ale grădinăritului modern nu sunt o îmbogăţire a cosmosului vegetal. Ca şi zoologia fantastică a lui Borges, botanica de seră e infinit mai săracă în fantezie decât flora reală. Ea nu potenţează ceea ce e deja conţinut în plantă, ci o „sistematizează” genetic, după un program care nu îi aparţine. „Ordinea grădinii – spune Borchardt –, ca principiu tipic uman, ca principiu moral deci, va tinde întotdeauna să devină o ordine geometrică, antinaturală, îndepărtând de la sine floarea când ea nu i se supune, când ea nu se umanizează. Grădina e împotriva naturii: ea detestă şi combate planta sălbatică…”**235**

Natura pitorească a grădinii europene e, aşadar, o divagaţie faţă de natură. În perimetrul ei îşi află cu uşurinţă locul orice altă divagaţie: divagaţia serbărilor galante, de pildă, şi aceea, mai vulgară încă, a picnicurilor…

2. Plimbări şi picnicuri

Mişcarea care se înscrie spontan în spaţiul metafizic e mişcarea pe verticală. În spaţiul minor al grădinii europene, nu se poate înscrie decât coregrafia minoră a plimbării: o destinsă alunecare pe trasee dinainte hotărâte, o rătăcire mimată, care se justifică fie prin argumentul meschin al igienei trupeşti, fie prin acela, lamentabil, al plictiselii, fie, în sfârşit, prin acela, exasperant, al conversaţiei mondene. Dialogul adevărat dispune de o mobilitate care se poate dispensa de agitaţia exterioară. De vorbă, în sens înalt, *stai*. Plimbarea nu se pretează decât la monolog – în cel mai bun caz – sau la papotaj. Avem aproape impulsul de a ne întreba dacă ceea ce e greu digerabil în aristotelism nu e tocmai peripatetismul latent al întregii sale construcţii. Sistemul aristotelic – şi orice filozofie insistent sistematică – are ceva din insuficienţa unei grădini franceze, iar modul lui de desfăşurare ceva din proza unei plimbări. Nimic nu

rămâne nediscutat: lipsesc însă, în chip acut, tăcerile, pajiştile neparcelate şi momentele de siderată oprire în loc, prielnice deplasărilor ascendente. Cât despre parcurile englezeşti ale veacului al XVIII-lea, ele oferă, e drept, uneori, mai multe surprize, dar surprize de gen intimist, rapid epuizabile prin două-trei interjecţii. Caracteristică, în acest sens, este acea „invenţie" grădinărească numită *ha-ha*, pe care Jean Mayoux o descrie cu lesne explicabilă ironie: „e revoluţionară, genială şi foarte simplă: acele înalte garduri vii, acele palisade, acele păduri care altădată izolau parcul în mijlocul unei proprietăţi, toate acestea dispar înlocuite de un şanţ cu palisada în mijloc şi, prin urmare, ascunsă de şanţul însuşi în care se află. Parcul nu mai are, aşadar, limite. Cucoanele sosesc la capătul aleilor, văd şanţul şi exclamă: ha-ha!, uimite să-şi vadă paşii opriţi, în vreme ce privirile pot rătăci liber până la cel mai îndepărtat orizont."**236** Artificiile de acest fel erau neîndoielnic menite să asigure platitudinii inevitabile a plimbării o minimală aură de „aventuros", un cât de străveziu conţinut.

Se pare că plimbarea este o deprindere tipic europeană. Pentru persani şi pentru asiatici în general, ea are mai curând o formă de zănatică încăpăţânare: a face, de bună-voie, turul aleilor, cum fac europenii, li se părea nebunesc. Pe bună dreptate, ei nu conteneau să se întrebe ce sens are să porneşti spre capătul unei alei de vreme ce, odată ajuns acolo, nu vrei decât să te întorci. Nepricepând sensul unei călătorii întreprinse din pură curiozitate, orientalii erau înclinaţi să ia orice drumeţ care nu făcea negustorie sau o meserie oarecare drept spion.**237** Europeanul este, într-adevăr, o fiinţă curioasă până la indiscreţie. Iar plimbarea este, în definitiv, ca şi o anumită pictură de peisaj, o indiscreţie faţă de natură, o necugetată violentare a fiziologiei ei.

Plimbările nu ştiu decât rareori să fie umile. Ele sunt ori prea frivole, ori prea solemne. În cazul întâi, natura e

percepută ca ascunzătoare ideală pentru mici taine de bal mascat, în cazul al doilea, drept ambianţa privilegiată a singurătăţii. *Singurătatea în natură* e simptomul cel mai sigur al unui anumit blocaj interior faţă de adevărul ei. Natura e de căutat ca *antidot* al singurătăţii. A pătrunde în necuprinderea ei înseamnă a ieşi din izolare, a adera la fiinţa *comunitară* a universului. Or, plimbăreţul solitar are aerul de a parcurge natura ca pe o gravă stare de *absenţă*, ca pe o absenţă devenită corp. Gândind şi simţind antropomorfic, el nu e în stare să înregistreze valoarea de limbaj a tăcerii vegetale, organicitatea nuanţatei stabilităţi a naturii, *páthos*-ul absolut al *prezenţei* ei. În cel mai bun caz, natura e pentru el *martor* impasibil sau metaforă a propriilor frământări. „Rătăcesc – scria odată Petrarca – liber şi singur printre munţi, păduri şi râuri…" Liber şi singur? Dar cum poate fi cineva singur, dacă este liber cu adevărat?

Solemnitatea plimbării transformă, de la un timp, natura în eveniment. Ea nu mai este o realitate ubicuu actuală, ci un „fragment" al realului, de care te apropii *ocazional*, în clipele de răgaz ale zilei. Plimbarea devine o *festivitate*, cu ore relativ fixe. Ea se contaminează de ceremonialul ipocrit al „vizitei", devine un gest social, o convenienţă.

a. Natura duminicală

Reabilitarea renascentistă a polis-ului antic a avut, între altele, drept efect aşezarea naturii pe o treaptă secundară în ierarhiile omului modern. Viaţa, în ceea ce ea are esenţial şi valoros, se petrece în limitele cetăţii.**238** În cetate îşi realizează omul umanitatea, în ea se manifestă destinul său civilizator. Cetatea polarizează şi exaltă toate calităţile în care omul modern crede: ea e „importantul", „seriosul", „utilul". Restul, şi în primul rând natura, nu are sens decât ca divertisment, ca prilej de relaxare temporară, de repaus întremător. Spiritul întreprinzător al „cetăţeanului" modern nu mai recunoaşte în natură

grandoarea cosmogonică a primelor zile ale Facerii. Ea e doar decorul zilei a şaptea. Natura ca decorum[239], ca acompaniament discret al odihnei săptămânale, iată tema unei întregi categorii a peisajului european: un peisaj din speţa acelor divertimenti agresti de care vorbea încă Alberti şi care, ca funcţie, evocă piesele de Tafelmusik ale Renaşterii.[240] De aici şi până la înţelegerea naturii ca sufragerie nu mai e decât un pas. Orăşanul transferă în exterioritatea naturii moravurile interiorului burghez: o caută pentru a mânca în ea, pentru a dormi în ea, pentru a flirta în ea. O simţise deja Diderot, când comenta, în legătură cu Salonul din 1767, amuzamentele campestre ale contemporanilor săi: *…ils semblaient ne s'être faits habitants des champs que pour se livrer plus sûrement et plus continument aux ennuis de la ville*.[241] Naturii-sufragerie i se alătură, neîntârziat, natura-salon şi natura-budoar. Se iese „la iarbă-verde", se organizează jocuri şi picnicuri, pe scurt se iese înspre o îngustare citadină a peisajului: natura e o replică lărgită a acelor *maisons de plaisance* şi *bagatelles* care abundă în secolul al XVIII-lea. „*La nature* – observau fraţii Goncourt privind pânzele lui Boucher – *c'est un joli tapage*."[242,243]

Pe măsură însă ce instinctul social al europeanului de după Renaştere se află contrariat de inevitabile eşecuri, ambianţa care, până nu demult, era fundalul agreabil al agitaţiei zilnice se transformă într-un teritoriu al dezabuzării, dacă nu al revoltei împotriva societăţii. După ce neglijase natura ca pe o „dulce inutilitate", după ce o tratase ca pe o jucărie oarecare, europeanul o redescoperă ca pe o parabolă a propriei lui inocenţe. „Viaţa la ţară" devine un mit. Se vorbeşte de „bunul sălbatic" şi de „întoarcerea la natură". Libertinajul „serbărilor galante" devine preludiul unui devastator *páthos* libertar.[244] Dar vechea frecventare „duminicală" a naturii îşi va lăsa marca asupra spiritului modern până în zilele noastre. Preluată – câtăva vreme – în retorica Revoluţiei Franceze, „muma-

natură” îşi recuperează, odată cu Restauraţia, atributele cu care se deprinsese în Vechiul Regim. Ea rămâne o soluţie gregară, de sfârşit de săptămână, pentru crescânda plictiseală din oraşe. Weekendul capătă ritmicitatea anostă şi vag grandilocventă a predicii de duminică sau a vizitelor de curtoazie datorate câte unei mătuşi singuratice. Restauraţia e însă şi mai departe de natură decât Vechiul Regim. În Vechiul Regim, plictiseala era dublată de conştiinţa plictiselii; era, cu alte cuvinte, trăită ca angoasă, ca o confruntare macerantă între un preaplin aparent şi un extrem vid lăuntric.**245** Cu Restauraţia, îşi face loc în lumea modernă plictiseala care se ignoră pe sine sau se ia, de-a dreptul, drept amuzament. Omul modern nu vrea şi nu poate să creadă că se plictiseşte. El se distrează „sistematic”, „cu regularitate” şi, în exerciţiul lucidităţii sale, nu mai ştie să se dizolve în petrecerea sa, cum o făceau încă melancolicii îndrăgostiţi ai lui Watteau, pe când îşi pierdeau cu graţie sufletul, glumind prin boschete… Jocul măştilor într-o grădină era aproape tragic. Picnicul e pitoresc: în jurul lui, natura îşi descoperă „rosturi” noi: naturii-sufragerie i se substituie, de pildă, în vremurile din urmă, *natura-rezervaţie* (un soi de „cameră de curiozităţi”), *natura-muzeu* (muzeul e şi el o instituţie duminicală) şi, în sfârşit, *natura-stadion*, teren improvizat sau amenajat anume pentru „cultura fizică”.

„Duminicalismul” de care vorbim pune în discuţie întreaga concepţie despre natură a omului modern. Ea se exprimă în eroarea specifică de a stabili cu mediul înconjurător relaţii *intermitente*. Natura e gândită ca un dat separat de om, închis în sine, la care omul se poate raporta „din când în când”. Or, nu periodicitatea, ci „continuitatea” e în primul rând necesară pentru restaurarea contactului nostru cu natura. Şi nu continuitatea exterioară, nu neapărat traiul *fizic* în natură e ceea ce importă. O asemenea soluţie ar fi de o ridicolă superficialitate şi, practic, imposibilă. Ceea ce ni se cere e

să ne reintegrăm naturii pornind dinlăuntru spre în afară. Natura trebuie regândită înainte de a fi readoptată. Regândită, tenace regândită, ea ni se dezvăluie ca o realitate mai puţin solemnă decât o socotim; mai puţin solemnă şi, paradoxal vorbind, mai puţin „obiectivă”. Ea ţine poate de ordinea „stilului” mai mult decât de ordinea lumii exterioare. De aceea, a trăi în natură trebuie, probabil, să debuteze cu *a trăi în problema naturii*, într-o încordată întrebare către ea. Natura întâlnită duminical poate fi, în imediatul ei, infinit mai abstractă decât natura luată zilnic ca obiect de reflexie dindărătul unei ferestre. Natura trebuie „reanimată” în noi înşine, înainte de a fi „vizitată” în întruchipările ei obiective. Se ştie că cei care au trăit în copilărie – fie şi câteva vacanţe – la ţară rămân toată viaţa, indiferent de locul în care şi-o petrec, cu o puternică impresie asupra caldei organicităţi a naturii. O anumită aromă, un anumit sunet, un petic de pajişte sunt suficiente pentru a reînvia asociativ – asemenea *madeleine*-lor lui Proust – cele mai nuanţate experienţe ale unei copilării impregnate de ruralitate. Amplificat filogenetic, faptul acesta e cât se poate de încurajator: ca specie, avem cu toţii o copilărie petrecută „la ţară”. Şi dacă ştim că, intuită plenar, nemijlocit şi la timpul potrivit, natura nu poate dispărea niciodată din alcătuirea noastră intimă, atunci putem fi siguri că există, în fiecare dintre noi, materia necesară ca să ne-o reamintim. Trebuie doar să ne orientăm cum trebuie spiritul: *să fim atenţi* la cel mai mic amănunt care ar putea reactiva în noi vreo somnolentă experienţă originară; să căutăm natura nu în spaţiul exterior, ci *în timpul nostru lăuntric*; şi fiecare privire îndreptată spre ea să aibă tensiunea penetrantă a aşteptării unui miracol, laolaltă cu bucuria premonitivă a împlinirii lui. Natura se refuză, pe bună dreptate, amatorului de serbări duminicale. Intuiţia ei nu poate sta decât la capătul efortului zilnic şi nespectaculos de a o recupera ca pe o amintire personală, ca pe o străveche

vacanţă a bătrâneţii noastre premature.

b. Impresionism şi imanentism

Pentru aristocraţia secolului al XVIII-lea, fiecare zi a săptămânii era o duminică. Ea trăia natura sub specia serbării, dar a unei serbări practicate cotidian. Impresionismul e şi el „duminical”; dar într-o epocă în care duminica s-a banalizat: e o zi a săptămânii ca oricare alta, doar că mai leneşă. În termenii lui Joseph Gramm, am spune că peisajul rococo era un Alltagslandschaft („peisaj de toate zilele”) scăldat într-o atmosferă de sărbătoare (Festtagsstimmung), în timp ce peisajul impresionist e Festtagslandschaft („peisaj duminical”) marcat de Werktagsstimmung („dispoziţie de zi lucrătoare”).**246** S-a accentuat îndeajuns asupra rolului pe care impresionismul l-a avut în consacrarea picturii de plein-air. Dar nu s-a observat reversul acestei situaţii: pornind, poate, de la un interes real şi puternic pentru imediatul naturii, impresionştii au schimbat-o, până la urmă, într-un atelier. Natura e locul lor de muncă. Ea părea a fi monopolizat întreaga atenţie a artiştilor, când, de fapt, nu devenise decât ambianţa şi unealta unor experienţe fără directă legătură cu ea. Diferenţa dintre Naturerlebnis („trăire a naturii”) şi Naturwissenschaften („ştiinţe ale naturii”), dintre artistul-creator (Schöpfer) şi artistul-lucrător (Arbeiter) i se părea şi lui Spengler caracteristică momentului impresionist.**247** Încât există oarecari îndreptăţiri pentru o opinie ca aceea a lui Fritz Novotny, potrivit căreia peisajul ar fi mai curând consecinţa decât punctul de pornire al problematicii impresioniste.**248** Nu spunea oare Monet unui elev al său că „ar fi dorit să se nască orb şi să-şi fi recâştigat brusc vederea, astfel încât să fi început să picteze fără a şti ce reprezintă obiectele pe care le avea în faţa ochilor”?**249** Senzaţia, „impresia” primau, aşadar, asupra suportului lor. În definitiv, aceleaşi senzaţii pot fi stârnite de obiecte radical diferite. Degas nu făcea decât să ducă gândul lui Monet până la ultimele sale

consecinţe când declara că, pentru a picta un nor, îi era de-ajuns să privească, în bătaia luminii, o batistă mototolită.**250** Kenneth Clark găseşte antecedente ale unei asemenea „reţete" la Gainsborough, la Poussin şi la Cennino Cennini. Dar aceştia procedau de obicei prin imitarea unor părţi de natură, având în vedere întregul ei: câteva flori pentru a picta grădina, câteva pietre pentru a picta munţii etc. Degas ilustrează însă o cu totul altă atitudine faţă de ceea ce vede: el nu ia partea drept întreg, ci ia ceva drept altceva. La limită, cel care, contemplând două obiecte pronunţat diferite (nor şi batistă), nu percepe decât analogiile formale dintre ele – înţelege lumea ca pe o sumă de senzaţii fără semnificaţie, ca pe un inventar de forme dincolo de care poate fi orice. E drept, Degas are un profil aparte în grupul impresioniştilor. Iubirea sa aristocratică pentru tot ce era convenţie creatoare, strunire a „impresiei" în favoarea limbajului îl făcea să guste mai puţin febra ierbivoră a confraţilor săi. „Să nu-mi vorbiţi mie de indivizii ăştia care umplu câmpiile cu şevaletele lor!"**251** Cu toate acestea, Degas rămâne solidar impresionismului, prin tocmai efortul său de a găsi cel mai adecvat echivalent plastic al unor stimuli senzoriali despre care nu vrea să ştie decât atât: că există.

Sub ochii pictorului impresionist, natura capătă o omogenitate mai curând derutantă. E o omogenitate născută prin insistenta democratizare a senzaţiei specifică epocii. Natura e înregistrată ca o sumă de *accidente* optice; ca o aglomerare de *fenomene*, fără alt mister decât acela al propriei lor apariţii. Spaţiul e violent „fizicalizat": e un „fapt" mecanic, care incită la experimentare mai mult decât la contemplaţie. E spaţiu văzut, nu privit – spune Spengler. El iradiază, în cel mai bun caz, o atmosferă (*eine Stimmung*), dar e lipsit de „destin".**252** Cât despre atmosferă, ea e aceea a citadinismului nonşalant, extravertit, sentimental şi superficial deopotrivă, naiv exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul grob

al succesului social şi afişând teorii „idealiste” de mâna a doua. Impresionismul e o dogmatică a aşa-ziselor „plăceri simple”, socotite, printr-o abuzivă generalizare, „etern-umane”. El este – confirmă Kenneth Clark – „expresia desăvârşită a unui umanism democratic, a acelui trai bun care, până în vremea din urmă, era considerat ca fiind accesibil tuturor. Este o credinţă ale cărei ultime manifestări au fost, poate, tablourile lui Bonnard şi primele filme ale lui René Clair.”**253**

Tara fundamentală a mentalităţii care îşi află expresia în peisagistica impresionistă e disproporţia dintre seducţia lumii exterioare şi cultivarea interiorităţii. Impresionismul e splendoarea unei civilizaţii pentru care nimic nu pare mai adânc decât retina.**254** „Omogenitatea” mai sus pomenită a naturii impresioniste, relativa ei impersonalitate atestă tocmai cultul, mărturisit de altfel, pentru exactitatea retiniană, neprelucrată de nici o inserţie a lăuntricului. Şi, oricâte distincţii am face, prin efort analitic, între paleta lui Monet (din peisajele engleze) şi aceea a lui Pissaro (din ultima perioadă), între violetul roşcat al unora dintre pânzele de maturitate ale lui Monet şi verdele smarald al „nuferilor” săi de bătrâneţe, între Sisley şi Manet, între Renoir şi Degas sau între impresionismul italian şi cel al şcolii olandeze (Israëls, Mauve etc.)**255**, sentimentul nostru global, uşor verificabil în orice galerie de pictură impresionistă (la *Jeu de paume*, de pildă), este al unei mereu egale cu sine jovialităţi, al unei surâzătoare toropeli estivale dinaintea unei naturi trăite epidermic. Toţi pictorii impresionişti par să fredoneze, cu mici variaţiuni, aceeaşi melodie. Arta lor, revoluţionară sub raportul contribuţiei ei la istoria limbajului plastic**256**, categoric agreabilă sub raport estetic, devine totuşi, prin acumulare, soporifică, asemenea zumzetului neostenit al insectelor deasupra unei pajişti fierbinţi, în câte o după-amiază de vară… Dincolo de performanţa grupului, nici o trezitoare performanţă

individuală nu se distinge. Zola nu era foarte departe de adevăr când, în 1880, privind retrospectiv către întreaga mişcare impresionistă, scria: „...nenorocirea cea mai mare este că nici unul dintre artiştii acestui grup n-a realizat cu toată forţa şi în mod categoric formula cea nouă pe care o aduc cu toţii, risipită în operele lor. Formula este prezentă, divizată însă la infinit; dar nicăieri, la nici unul dintre ei, nu este aplicată de mâna unui maestru.”**257**

Neglijându-şi – în faţa naturii – personalitatea, impresioniştii păcătuiesc pe aceeaşi linie cu cei care nu vedeau în natură decât oglinda propriilor lor afecte. Pe aceeaşi linie, dar în sens invers. Natura e tot atât de puţin exterioritate impersonală pe cât de puţin este o exaltare a purei subiectivităţi. Drumul spre ea începe tocmai cu suspendarea oricărei diferenţe între „înăuntru” şi „afară”. „Înăuntru” şi „afară” nu sunt decât cei doi timpi ai unei singure mişcări respiratorii. Or, în vreme ce degustătorul sentimental al naturii seamănă cu cineva care ar expira în permanenţă, impresionistul are aerul de a nu face decât să inspire: oxigenului care îl asaltează, el nu vrea să-i opună decât vidul unui recipient antiseptic. Că, omeneşte vorbind, o asemenea ambiţie e nerealizabilă s-a demonstrat. „Ochiul pur” al impresioniştilor nu poate fi chiar atât de pur. Dar, în efortul său de a rămâne pur, „obiectiv”, el reuşeşte să fie, în cele din urmă, miop: el reduce *timpul* la *instantaneitate*, *cunoaşterea* la *vizualitate*, *metafizica luminii* la o *scenografie a sclipirilor*. Toate la un loc fac din natură un simplu sinonim al *imanenţei*.

Reducerea timpului la instantaneitate e un aspect al confuziei – deja incriminată**258** – dintre devenire şi accidentalitate. Ne-ar fi fost uşor să dezvoltăm această temă recurgând la teoria *duratei*, schiţată de Bergson în *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Pentru Bergson, clipa e o abstracţiune: nu există timp discontinuu. Prin urmare, a căuta să surprinzi – în felul

impresioniştilor – momente fulgurante ale mişcării, *instantanee* ale ei e a fugi după himere: nu „captezi” mişcarea, ci o anulezi pur şi simplu. Cu atât mai puţin captezi – într-un instantaneu – natura. Nimic nu se petrece în perimetrul ei „dintr-odată”, dacă ceva exterior, *străin* firii ei, nu intervine. A fixa pe pânză o oră anumită din biografia naturii înseamnă doar a imortaliza un episod din ciclul funcţional al aparaturii *tale* nervoase. Natura nu se revelează pe sine în „instantanee”. Instantanee nu poate fi decât experienţa *optică* a naturii. Impresionistul apare, aşadar, drept un personaj îndrăgostit de propriile sale senzaţii, mai mult decât de spectacolul care le provoacă.

Dar împotriva criticii bergsoniene a „clipei” ar putea fi invocată demonstraţia lui Gaston Bachelard din *L'Intuition de l'instant*[259]: timpul real nu poate fi trăit ca durată, ci, dimpotrivă, numai în actualitatea clipei: nu există început fără clipă, nu există noutate, nu există creaţie. Clipa e substanţa primordială a oricărei *spontaneităţi*. Ne putem însă întreba dacă „instantaneul” impresionist e asimilabil definiţiei clipei din lucrarea lui Bachelard. Căci pentru Bachelard nu există, de fapt, clipa, în sens generic. Prin definiţie, clipa sa e concretă, vie, irepetabilă. De clipe *mereu noi* e vorba, nu de instantaneul mecanic sau de clipa abstractă a filozofării. Instantaneul impresionist n-ar fi produs niciodată stereotipiile la care am făcut aluzie vorbind despre impersonalitatea relativă a peisagisticii sale, dacă ar fi înţeles clipa – ca Bachelard – drept funciarmente irepetabilă. Impresionismul vrea să surprindă instabilitatea luminii, discontinuitatea propagării ei în timp şi spaţiu, dar nu obţine decât *monotonia* acelei instabilităţi, şi nu imprevizibilul ei. Avem parcă de-a face mereu cu aceeaşi clipă sau, în orice caz, cu un foarte sumar evantai de clipe. Avem de-a face, în fond, cu *un singur aspect al instabilităţii*: aspectul ei optic.

Accentul, uneori exclusivist, pus pe vizibil nu e, de altfel, o caracteristică a impresionismului, ci una a

întregului veac al XIX-lea.**260** Ilustrativă, în această privinţă, este stupoarea lui Courbet faţă de cei care se încumetă să picteze îngeri, deşi nu i-au văzut. Privitor la impresionism, suntem tentaţi să răsturnăm cuvântul acesta al lui Courbert: cum se poate încumeta cineva să picteze natura, dacă n-a făcut *decât* să o vadă? Natura nu e *doar* vizualitate. Mai mult decât atât: nici vizualitatea nu e *doar* vizualitate: o ştia Alhazen încă din secolul al X-lea şi, prin el, o ştia şi Occidentul latin din secolul al XIII-lea. „Nimic din ceea ce se vede, în afară de lumină şi culoare, nu se percepe numai prin simţul văzului" – spunea Witelo.**261** Vederea (*visio*) nu constă în simpla percepere (*aspectus simplex*). Ea se intensifică în scrutare (*intuitio*), presupunând o anumită capacitate discriminativă (*vis indicativa vel distinctiva*), precum şi existenţa unui anumit fond aperceptiv. Scrutarea (*intuitio*) se combină cu memoria (*cum scientia praecedente*): ea e la antipodul privirii fugare, care se mulţumeşte cu aparenţele clipei: e *intuitio diligens*: percepţie îmbinată cu atenţia şi cu efortul raţional.**262** Totul pare a concura întru susţinerea *trans-vizibilităţii vizibilului*. Or, la această trans-vizibilitate, ideologia impresionistă nu accede, datorită exceselor ei imanentiste. Sedusă de „aici" şi „acum", pictura impresionistă percepe natura ca pe o simplă *prezenţă*, ca pe un impasibil emiţător de stimuli vizuali. Sunt ratate astfel „posibilul" naturii, „inactualul" ei, dimensiunea ei prospectivă şi încărcătura ei retrospectivă. Natura nu îşi etalează semnificaţia în prezentul ei nud. „Prezentul" ei nici nu e decât prezentul unei seminţe. Dacă nu vezi în el, ca într-o sămânţă, condensarea unui anumit trecut biologic şi latenţa unui anumit „program" viitor, „prezentul" acesta e o aglomerare oarecare de forme oarbe. În fiecare gest al ei, adevărata natură îşi contestă, de altfel, chipul prezent, întruchiparea imediată. Ea e, prin definiţie, *starea de treaptă*: e imaginaţie în act. A contempla natura macroscopic – cum propuneam în primul capitol al lucrării

noastre – nu însemna doar a o privi „cu ochiul liber” şi cu deschidere spre „monumentalul” din ea: însemna a regla astfel unghiul contemplării tale, încât în ea să încapă tot ce nu e „prezent” în priveliştea contemplată sau, mai exact, tot ce nu e cu *evidenţă* prezent. Impresionismul e, în prea mare măsură, *sclav al evidenţelor*. Iar evidenţele nu se identifică cu adevărul decât la nivelul simţului comun. Impresionismul, în ciuda subsolurilor sale ştiinţifice, nu e decât o analiză a naturii din perspectiva simţului comun. Atingem, cu aceasta, nucleul însuşi al esteticii pitorescului: pitorescul nu e un adevăr despre natură, este o simplă evidenţă a ei: e, cum vom vedea**263**, rezultatul considerării aspectului ei strict formal, şi anume al aspectului formal înţeles ca aspect strict vizibil.

În limitele strictului vizibil se epuizează şi problematica *luminii* impresioniste. Am văzut că, după Witelo, nimic, din cele văzute, nu e *doar* vizibil. Nimic, în afară de lumină şi culoare. Cu propriile sale cuvinte, am spune că, în vreme ce toate lucrurile vizibile sunt *visibilia per accidens* („numai în mod accidental vizibile”), lumina şi culoarea sunt *visibilia per se* („vizibile prin ele însele”). Witelo nu voia însă să spună, pur şi simplu, că lumina e întru totul asimilabilă registrului optic. El insista doar asupra faptului că, în vreme ce toate câte sunt au nevoie de lumină pentru a fi văzute, lumina singură e „vizibilă prin sine”, îşi ajunge sieşi. Din punct de vedere strict optic, lumina nu e, de altfel, decât *transparenţă*. De aceea, „a vedea” lumina e sinonim cu a o străvedea. Datorită calităţii ei specifice, lumina e singurul obiect sensibil care duce dincolo de sine: către un principiu, către locul în care *Lux* se confundă cu *Logos*. Iar văzul, prin înrudirea sa cu lumina, e şi el singurul simţ care poate conduce *direct* în supra-sensibil. Ne va fi de ajutor să ne reamintim, întru aceasta, de înţelesul pe care Toma de Aquino îl dădea vederii: „Primul sens al cuvântului vedere (*visio*) este acela de a desemna activitatea simţului vederii; datorită însă

importanţei şi certitudinii acestui simţ, înţelesul cuvântului s-a extins, prin uzul vorbitorilor, la orice cunoaştere prin celelalte simţuri şi, în cele din urmă, la cunoaşterea prin intelect."**264** În bogata desfăşurare a esteticii medievale, de la Vasile din Cezareea şi Dionysios Pseudo-Areopagitul, până la Robert Grosseteste, Bonaventura şi Albertus Magnus, lumina cumulează, în substanţa sa subtil ambiguă, datele materialităţii şi pe acelea ale spiritului.**265** Ea e descrisă şi ca *lumen rationis*, şi ca *lux incorporata*: e când *claritas*, la propriu, când reflex al „splendorii" de dincolo de lume (*splendor*, *resplendentia*); pe scurt, lumina e, în acelaşi timp, cel mai subtil element material şi cea mai densă manifestare a spiritului: e o punte între vizibil şi invizibil, un *mijlocitor*. Mai mijloceşte ea ceva în impresionism? Mai mijloceşte ea măcar intuiţia naturii? Sau a devenit un oarecare dat chimic, un graţios efect de suprafaţă? Lumina impresionistă e, într-adevăr, un senzual joc de paiete, e ceea ce rămâne din forma obiectelor concrete când le tratăm ca pe nişte oglinzi. Lumina impresionistă e materie pulverizată: explozie de sclipiri care *maschează* lucrurile, dizolvându-le în propria lor aparenţă**266**: în mod vădit, lumina aceasta, spre deosebire de cea „tradiţională", e o lumină prin care lucrurile *nu* se văd. Analizând impresionismul din perspectivă kantiană**267**, Spengler consemna şi el, fără echivoc, acest paradox: „Obiectele luminate şi care reflectă lumina nu sunt înregistrate întru cât sunt prezente, ci ca şi cum «în sine» n-ar fi prezente. Ele nici nu sunt obiecte, ci obstacole ale luminii în spaţiu."**268** Iată de ce, fascinat de lumina imanentă, impresionismul nu realizează unitatea ei substanţială: el o vede, aşa cum vede şi natura, ca pe ceva fragmentar şi *multiplu*, ca pe ceva *întâmplător*, de asemenea. Lumina nu e concepută, aşadar, ca fiind ordinea adâncă a peisajului. Nu e temeiul lumii, e doar un chip al lumescului: e costum de paradă, exuberanţă profană, vervă coloristică. Verva aceasta

constrânge experienţa naturii la arderea – prea rapidă – a entuziasmului citadin. Ea se exprimă plastic în acea „natură de expoziţie”[269] care, de la impresionism încoace, ţine loc de weekend amatorilor de artă de la oraşe: e o natură fără istorie, fără durată, fără mister. E natură *familiară*, cum nu e niciodată adevărata natură, e o natură al cărei farmec nu e diferit de farmecul unei hangiţe nurlii, al unei feţe de masă înflorate sau al unei pieţe multicolore. E natura pitorească prin excelenţă. Dar, dacă mica evaziune a picnicului n-a putut să ne smulgă din estetica pitorescului, nu va reuşi cumva să o facă evaziunea – mai curajoasă – a călătoriei?

3. Mitul Italiei şi călătoriile

În capitolul al doilea al lucrării noastre, am insistat asupra deosebirii dintre cel care contemplă natura şi cel care o parcurge.[270] Rezultă din această deosebire că, devorând distanţele, călătorul e, tipologic, la antipodul peisagistului. El a apărut în Europa ca explorator şi aventurier, aşadar ca un om al faptei, al cărui ţel nu e atât savoarea naturii sau identificarea cu ea, cât domesticirea ei. Călătorul e, într-adevăr, un *îmblânzitor* al naturii. Contribuie şi el, prin urmare, la instituirea acelei familiarităţi cu peisajul care obturează, cum am văzut, comunicarea cu natura adevărată. Fie că reduce lumile nou descoperite la cele deja cunoscute – cum o făceau oamenii Renaşterii[271] –, fie că reduce rătăcirea exterioară la tulburare lăuntrică – cum o făceau romanticii –, călătoria e o permanentă trădare a locurilor străbătute, un donjuanesc neastâmpăr. Ea e, pentru unii, prilejul fugii de sine, şi atunci percepe lumea ca pe o ascunzătoare indiferentă în ea însăşi, iar pentru alţii e prilejul singurătăţii cu sine, şi atunci echivalează cu o somnambulică escapadă nocturnă. Aventurierul caută în călătorie şansa de a lua mereu totul de la început, libertatea de a se da mereu drept altul, în vreme ce poetul

nu vede în ea decât butaforia propriilor obsesii. În nici unul dintre aceste două cazuri nu se pune problema picturii de peisaj. Iată de ce, atenţia noastră se va concentra, în cele ce urmează, asupra unei a treia variante a călătoriei, singura care intră în discuţie din perspectiva unei estetici a pitorescului: este voiajul de tip „cultural", care acoperă, în Europa modernă, toată gama vilegiaturii *instructive*: de la „călătoria de studii" la turismul cel mai vulgar. Vreme îndelungată, fiziologia acestei specii a călătoriei s-a exprimat în mitul, de obârşie nordică, al Italiei.**272**

Înainte să devină episodul cel mai substanţial al „marelui tur", a cărui modă s-a răspândit, pare-se, mai cu seamă în nordul european, după tratatul de la Utrecht (1713), Italia fusese, de altfel, pentru artişti, încă din a doua jumătate a secolului al XV-lea, un model absorbant, o „utopie" stilistică, la care unii visau doar, dar către care alţii, mai întreprinzători, se îndreptau plini de zel, de speranţe şi de idei preconcepute. E drept, nu toţi nordicii au călătorit spre sud în ipostaza servilă a novicelui dornic să se califice la o şcoală înaltă. Încă de la început, ei au ştiut să-şi impună propriile soluţii, propriile exigenţe formale, aşa încât bogatei procesiuni de italienizanţi care umplu Europa după stingerea Renaşterii îi corespunde o notabilă serie de meridionali care „germanizează". Este, de asemenea, caracteristic faptul că, la sfârşitul secolului al XVI-lea (prin Paulus Bril şi Adam Elsheimer) şi de-a lungul secolului al XVII-lea (prin Poussin şi Claude Lorrain), peisajul e practicat în Italia de o sumedenie de „venetici" pentru care sudul va fi fost, neîndoielnic, o optimală ambianţă şi, eventual, o piaţă bună. Dar, în realitate, pentru unii dintre ei măcar, sudul era infinit mai mult decât atât: pretextul şi suportul unei inevitabile superstiţii culturale, care avea să marcheze adânc, pentru câteva secole, aşa-numitul „sentiment european al naturii". Italia era nu doar scena marilor performanţe ale picturii

renascentiste: era întruchiparea însăşi a istoriei şi a spiritului, în accepţiunile lor europene. Totul e, acolo, saturat de clasicitate mediteraneană, de retorică latină şi lirism elenizant, totul e îmbibat de „semnificaţie", de *páthos* moralizator, de eroism civic. Asupra fiecărui câmp şi a fiecărei coline pluteşte un *exces de exemplaritate,* căruia puţini îi rezistă. Peisajul italian pare să fie materializarea unei hipertrofiate memorii, decorul ideal al invocării de citate, al reveriilor paseiste de tot felul. Natura nu poate fi – într-un asemenea context – decât „fundal", şi aceasta chiar dacă nici o anecdotă nu e plasată în perimetrul ei. Chiar şi pustie, ea stă sub semnul faptei memorabile, al evenimentului excepţional. În Italia, cu alte cuvinte, fiecare amurg e o elegie în genul lui *Sic transit…* Asupra fiecărui deal bântuie spectrul *ruinei*, al fostei puteri, al unui monumental *memento*. Cam în aceşti termeni, în orice caz, a resimţit călătorul european, artist sau nu, Italia până târziu, sub condeiul lui Goethe. Renunţând la plăcere de dragul sârguinţei, el putea spune, odată cu Goethe însuşi: „Nu sunt aici ca să mă distrez după bunul meu plac, ci ca să mă dedic… operelor grandioase din jur, să învăţ şi să mă cultiv…" Stendhal, mai sensibil la mondenităţi, la spectacole de operă şi mici aventuri galante, pierduse deja ceva din *solemnitatea* spaţiului sudic, intrând într-o categorie mai modernă, mai profană am spune, a „jurnalului de călătorie". Dar, din secolul al XVII-lea până în primele decenii ale celui de al XIX-lea, Italia a rămas *mirajul* european prin excelenţă: un miraj născut dintr-un anumit echivoc: căci e greu de spus dacă istoria adaugă nobleţe naturii sudice sau dacă natura conferă istoriei farmec specific. Echivocul acesta e aproape o definiţie a peisajului zis „ideal", asupra căruia vom reveni îndată: e un tip de peisaj pentru care natura nu poate fi „frumoasă" fără a fi „semnificativă", fără a fi deci altceva decât este. El atestă, în fond, o funciară incapacitate de a gusta realul în sine, fără cârja unor

conotaţii mai mult sau mai puţin artificiale. Peisajul ideal se sfieşte să ia natura drept ceva mai mult decât un simplu *pretext*. Ne putem întreba, de pildă, în chip legitim, dacă nu cumva Poussin – un exemplu dintre cele mai elocvente în această privinţă – se simţea mai în largul lui frecventând cercul de savanţi din jurul cardinalului Barberini, citind Philostrat, Iunius (*De pictura veterum*) sau Macrobius, decât plimbându-se, pur şi simplu, prin împrejurimile Romei.**273** Oricum, el nu va fi niciodată un autor de peisaje propriu-zise, ci un moralist, un autor de sentinţe agrementate peisagistic, un povestitor de alegorii edificatoare, la a căror înălţime natura nu se poate ridica decât printr-o serie de ajustări idealizante.

Dar faptul că Italia devine, în secolul al XVII-lea, laboratorul internaţional al peisajului „ideal" mai implică un echivoc, dincolo de acela, menţionat adineaori, dintre natură şi istorie: e tocmai echivocul rezultat din întâlnirea sensibilităţii de tip nordic cu „geniul locurilor" meridionale. Nordicul vede în Italia un categoric „altceva", un tărâm privilegiat, în care armonii necunoscute mediului său de obârşie şi deprinderilor lui optice şi sufleteşti convertesc natura într-o *lecţie* vie despre canonul de proporţii al evului clasic şi, în general, despre posibilitatea unui dialog „intropatic" cu lumea, fără corespondent în mentalitatea septentrională. Acest mod de a resimţi peisajul sudic va întreţine până târziu gustul pentru limpiditatea naturii arcadiene, odihnitoare, fără excese muntoase sau păduroase, fără obscurităţi definitive, aşadar gustul pentru natura idilică din care derivă întreaga linie peisagistică ce duce de la academiştii bolognezi şi Poussin până la un Gessner sau Hackert. În termeni dintre cei mai expliciţi, găsim atitudinea aceasta formulată într-o scrisoare trimisă din Campagna romană de Wilhelm von Humboldt lui Goethe (23 august 1804): „Marea diferenţă dintre aceste ţinuturi şi ţinuturile noastre stă, cred, în faptul că ţinuturile noastre ne antrenează întotdeauna fie

în afara noastră, în dezlănţuire, fie înlăuntrul nostru, în întunecare, obligându-ne astfel la nelinişte, melancolie, emotivitate. Aici totul se dizolvă în linişte şi lumină. Rămâi mereu într-o dispoziţie limpede, egală cu sine, obiectivă."**274** Despre o „inferioritate" a peisajului din ţara sa în comparaţie cu acela al Italiei vorbea, în 1790, şi Alison în ale sale *Essays on Taste* („Eseuri despre gust"). Anglia avea, de altfel, încă din secolul al XVII-lea, o deschidere către lumea de dincolo de Alpi, care nu întârzia să se manifeste ca „fenomen originar" al propriei ei şcoli peisagistice.**275** În 1670, amatorul englez avea deja la îndemână un ghid al Italiei (descrisă ca *Nature's Darling...*), alcătuit de Richard Lassel. Ghidul se intitula *Italian Voyage* şi avea nevoie, în 1698, de o a doua ediţie. În 1705, Addison consacră decorului italian pagini însemnate în *Remarks on Several Parts of Italy*. Până şi episcopul Berkeley îşi povesteşte în câteva scrisori impresiile culese în 1714, într-o călătorie spre sud.**276** William Kent însuşi nu începe să facă „grădini-peisaj" decât după o experienţă italiană de mai mulţi ani (1710–1719).**277** Iar în 1734, o mână de *gentlemen*, care bătuseră Italia în lung şi în lat şi erau dornici să italienizeze şi după întoarcerea acasă, fondau aşa-numita *Society of Dilettanti*. Situaţia era de aşa natură, încât în 1740 o Lady Hertford califica drept „groaznic" (*dreadful*) sezonul estival în Italia, din cauza hoardelor de turişti englezi.**278** Între 1767 şi 1785, Richard Payne Knight, de a cărui contribuţie la teoria pitorescului ne vom ocupa curând, face trei călătorii în Italia, însumând mai mulţi ani. *Séjour*-urile sale se încrucişează cu ale lui Winckelmann (1755–1768) şi Füssli (1770–1778). Italia devenise şcoala de gust a întregii Europe şi încuraja un cosmopolitism de o decisivă eficacitate culturală. Knight, de pildă, porneşte în 1777 către Sicilia însoţit de doi pictori. Despre unul dintre ei, germanul Philipp Hackert, ajuns mai târziu pictorul de curte al regelui Neapolelui, Goethe avea să scrie o

monografie în care inserează şi traducerea jurnalului de drum ţinut de Knight în Sicilia.[279] Italia părea să oblige conştiinţele la o solidarizare estetică rareori atinsă de spiritul european. Idealul meridional al peisajului capătă o largă difuziune prin activitatea unor gravori specializaţi: Sadeler, van Nieulant, Dominique Barrière, Gabriel Perelle, în secolul al XVII-lea, şi Volpato, Isaac Moucheron, Claude-Henri Watelet, în secolul al XVIII-lea. Dar, dincolo de modelul naturii, două alte modele se constituie, cu crescândă putere de seducţie, pentru călătorul străin (britanic mai ales) în Italia: Salvator Rosa şi Claude Lorrain. Entuziasmul spulberă glacialitatea insulară, smulgând – mai cu seamă admiratoarelor – pagini în care semnele de exclamaţie sunt mai numeroase decât cuvintele. Iată, spre exemplificare, un pasaj din scrisorile italiene ale Marianei Starke (1792–1798): „...O bătălie de Salvator Rosa!!!... Un frumos peisaj de Claude Lorrain!!! De cealaltă parte, unul aproape la fel de frumos de Poussin!!! Două mari peisaje de Salvator Rosa!!!... Cain şi Abel de Salvator Rosa!... un Claude!!! un Claude!!! un Claude!!!! Două peisaje de Claude!”[280] Pentru un exemplar din *Liber veritatis* al lui Claude, Knight plătea, în ultimii ani ai veacului al XVIII-lea, 1 600 de lire sterline; către 1800, preţurile urcaseră până la 5 000 de lire sterline. Patima englezească pentru Italia devine curând proverbială: italienii ştiu să profite de pe urma ei, iar francezii sunt din ce în ce mai ironici: *Les Anglois* – scrie Montesquieu – *enlèvent tout d’Italie, cependant les Anglois enlèvent rarement du bon. Les Italiens s’en défont le moins qu’ils peuvent et ce sont les connoisseurs qui vendent à des gens qui ne le sont pas*.[281,282] Cei care cumpără sfârşesc totuşi prin a învăţa câte ceva. Şi, în cele din urmă, atât peisajul ideal practicat în Italia (de italieni, dar şi de neitalieni), cât şi peisajul „regional” practicat în afara Italiei (în Anglia şi Ţările de Jos, în primul rând) sunt epifenomene ale aceluiaşi mit: mitul Italiei înseşi, găsită fie

la capătul unei călătorii mentale în gloria ei trecută, fie mai direct, la capătul unei aventuroase treceri a munţilor. Urmează acum să vedem ce are de pierdut sau de câştigat imaginea naturii în umbra acestui mit.

a. Natura ideală

Ar trebui, mai întâi, să distingem între peisajul „ideal" şi cel „idealizat". În cel dintâi, ideală este natura, în cel de-al doilea, ideală este reprezentarea ei. Dar, în realitate, ceea ce în istoria artei e numit „peisaj ideal" implică ambele sensuri. Joseph Gramm, autor al celei mai impozante (şi mai prolixe) monografii dedicate acestei probleme, o spune încă din prefaţă: „...peisajul ideal e un peisaj orientat etic şi compus artisticeşte" (eine ethisch gestimmte, kunstvoll komponierte Landschaft)**283**. Detaliată, opinia lui Gramm sună astfel: „Vom defini peisajul alcătuit pe baza unei reprezentări etice, prin libera manipulare a modelului natural, după criteriile artistice ale imaginii."**284** Cu alte cuvinte, abaterea de la natură se produce, în această specie a peisajului, pe două linii: pe linia unei eticizări, care e totuna cu antropomorfizarea naturii, şi pe linia „liberei manipulări" a modelului natural, care trimite cu gândul la principiul grădinilor franceze. E drept, Italia, cu parcurile romane, cu Toscana şi Umbria, cu coasta napolitană şi Sicilia, cu chiparoşii, pinii, măslinii şi eucalipţii colinelor ei, pare să ofere călătorului o natură deja manipulată după criterii artificiale.**285** Însăşi pictura Italiei – ca şi metabolismul psihic al italienilor – se resimte de pe urma mediului în care există. „Această interioritate lipsită de conflicte a sufletului şi potrivire mai originară a formelor cu acest interior produc – scrie Hegel – limpezimea fermecătoare şi plăcerea netulburată pe care ni le oferă operele cu adevărat frumoase ale picturii italiene."**286** Peisajul ideal stârneşte neîntârziat în conştiinţa noastră un lanţ de asociaţii caracteristice: el este din familia pastoralei, e idilic, arcadian, dulce-nostalgic, edificator, liric, paradiziac,

alinător-solemn, retoric, muzical, arhitectonic, vergilian, umanist, clasicizant, sărbătoresc, artificial, literar etc. Peisajul ideal pare să fie mai curând o amintire despre natură decât o percepţie a ei: o amintire în care se întrepătrund tot felul de reziduuri culturale şi istorice. Cea mai preţioasă observaţie a lui Gramm e tocmai aceasta: „Într-un sens, peisajul ideal se comportă faţă de natură ca amintirea faţă de realitate."**287** Am adăuga că, în limitele picturii de peisaj, peisajul ideal are cam acelaşi statut pe care, în limitele muzicii, îl are muzica cu program. El e, prin definiţie, ilustrativ; se foloseşte, aşadar, de natură ca de un vocabular, ca de un material brut, prin organizarea căruia să iasă la lumină o temă – alta decât cea a naturii înseşi. Peisajul ideal reduce natura la alegorie. Natura e deci, pentru el, nu o instanţă absolută, un partener metafizic, un „obiect" real, ci doar une manière de parler, un alt fel de a spune ceva care poate fi spus în felurite alte chipuri. Cel care, ca peisagist, practică peisajul ideal înţelege natura ca pe locul cel mai prielnic în care te poţi gândi la altceva. Iată de ce, într-un anumit sens, natura ideală a bolognezilor, a lui Poussin, a lui Claude nu e „ideală" în acelaşi sens în care este raiul creştin. Natura raiului e un simbol al cosmosului în varianta lui necoruptă: e natura aşa cum ar fi trebuit ea să fie după planul divin. În ea totul e dat simultan, de la pietre şi aur până la cunoaştere şi nemurire: corporalul e „pneumatic", forma e spirit. Or, în peisajul ideal, natura nu îşi dezvăluie propria idealitate: ea e doar gazda unui ideal care nu ţine de ordinea ei: un ideal moral de cele mai multe ori: dar idealul moral e un ideal derivat, necesar tocmai după ce ordinea paradiziacă a naturii nu mai e „ideală", ci dezechilibrată. Peisajul ideal e – din acest punct de vedere – chipul pe care îl capătă natura după ce a încetat să mai fie „chimic pură", ideală în ea însăşi, originară. Peisajul ideal e, în cel mai bun caz, parabola unei naturi locuite de nostalgia idealităţii sale şi falsificată, temporar, de idealuri

secunde, pe care ea nu face decât să le tolereze. „Un vag element elegiac – presimţea Alexander von Humboldt – e, de altfel, caracteristic idilicului: e ca şi cum el ar lua naştere din dorul (Sehnsucht) pentru un ideal pierdut, ca şi cum în sufletul omului cel mai adânc sentiment al naturii ar fi amestecat cu o anumită tristeţe.”**288** Şi totuşi, tristeţea idilică nu e de natură să diminueze calmul echilibru al peisajului „ideal”. El rămâne expresia unei neuzurpabile armonii între fiinţa fizică şi morală a omului şi ambianţa naturală în care el îşi proiectează destinul: între om şi natură stăruie o atmosferă cald luminoasă, invulnerabilă în raport cu temporalitatea. Kurt Gerstenberg vorbeşte despre „panteismul” şi despre „idealismul obiectiv” al peisajului ideal.**289** Suntem, pe scurt, într-o zonă de spiritualitate generoasă şi pace austeră, tipice pentru imaginea vergiliană a Arcadiei. Dar Arcadia lui Vergiliu şi cea a latinilor în general era o Arcadie imaginară. Când aveau nevoie de scenografie idilică, grecii îşi aşezau păstorii mai curând în Sicilia, ca Theocrit. Aceasta pentru că Arcadia reală, cea geografică, era departe de a încuraja excursul literaturizant. Polybiu, născut acolo, o descrie ca pe un ţinut sărac, stâncos, golaş, zgârcit cu localnicii săi, a căror hrană se reduce la ce puteau oferi câteva capre costelive.**290** Există, prin urmare, o paradoxală divergenţă între realitatea Arcadiei şi mitologia ei. Aceeaşi divergenţă există între natură şi peisajul ideal. Şi, spunând aceasta, nu urmărim demitizarea naturii, ci, dimpotrivă, exaltarea semnificaţiei ei reale, aceea pe care graţia nimfelor şi a ciobăniţelor îndrăgostite o disimulează. Căci Arcadia reală – ca şi natura – e, în nuditatea ei, „spaţiu metafizic” în accepţiunea pe care am acordat-o termenului la începutul acestui capitol. Peisajul ideal e, prin opulenţa barocă a conotaţiilor sale, un spaţiu retoric, un spaţiu care, deşi obţine adesea monumentalitatea, e lipsit de grandoarea aspră a elementarului. În Arcadia reală, cu stâncile ei

pleşuve, cu pajiştile ei seci, natura se livrează spiritului în tensiunea nemanifestării sale, în monotonia regală a cosmicităţii sale. E o natură eliptică, ce nu vrea să se arate în multiplicitatea delirantă a tuturor variantelor ei, ci în omogena ei potenţialitate. Numai înfăţişându-se astfel, emaciată, deliberat inexpresivă, înlocuind orice discursivitate cu o dogmatică tăcere, nevrând să accepte a se demonstra pe sine, natura ne va provoca nu ca un ornament, ci ca o problemă: o problemă care, pentru a fi înţeleasă, a fost redusă la simplitatea ultimă, la minimul necesar. O problemă, în sfârşit, care nu se dă spre rezolvare în sens obişnuit: ea seamănă mai curând cu acele koan-uri budiste pe care le înţelegi fără a le da totuşi răspuns. E de presupus, de altfel, că Arcadia reală, atât de puţin pitorească, ar fi fost un foarte îndestulător model pentru peisagiştii chinezi: ei nici nu căutau altceva decât o urmă a naturii, un gest al ei, un „abia-sesizabil". Ei ştiau că natura esenţială este ascetică până la amuţire, că abundenţa tropicală a formelor ei nu e decât felul ei de a se ascunde. De ce s-ar fi spus, în definitiv, în lumea grecilor că „naturii îi place să se ascundă"? Nu este ea nemijlocită revelare de sine? Nu este ea exterioritatea însăşi, enunţ pur? Nu este natura o sonoră declaraţie universală? Dar, dacă doar asta ar fi, care i-ar fi ascunsul? Ei bine, ascunsul ei, dacă este, e tocmai reversul desfăşurării ei exterioare, negaţia ei. Natura se ascunde, se neagă pe sine, în propriul ei polimorfism, în propria ei abundenţă. Doar din când în când, în locuri privilegiate, în sărăcăcioasa Arcadie de pildă, ea apare fără adaosuri, fără deghizament, fără figuraţie, în desăvârşirea monahală a universalităţii sale. Unul dintre cele mai înalte momente ale istoriei peisajului european, peisajul olandez, se explică, poate, prin consideraţii de acelaşi ordin. Căci, cu natura ei nespectaculoasă, exasperant plată, agrementată doar de mori de vânt, colibe şi luntre, aşadar doar de adaosuri ale hărniciei umane, şi nu de întruchipări

naturale, Olanda e şi ea un soi de Arcadie, ca aceea, precară, a grecilor. Dar, în preajma unei asemenea minimale manifestări, natura se lasă mai deplin intuită decât în teatralitatea – oricât de nobilă – a falsei Arcadii vergiliene…

Nu putem părăsi problematica peisajului ideal înainte de a menţiona o subspecie a lui, dintre cele mai caracteristice: *peisajul eroic*. Peisajul eroic e peisajul ideal constrâns să devină epic, să se refere la o dramă umană: fie la o dramă anumită, ca, de pildă, în *Înmormântarea lui Phocion* a lui Poussin (Luvru), fie la drama umană în general, rezultată din disproporţia – născătoare de sublim – dintre nelimitarea naturii şi limitarea condiţiei terestre. În peisajul eroic, unitatea dintre peisaj şi personajele care îl populează e anulată – spune Gerstenberg.**291** De la „idealismul obiectiv" al „pantheistului" Elsheimer, se trece la „idealismul subiectiv" al liniei Annibale Carracci – Domenichino – Poussin – Dughet.**292** De fapt, distincţia dintre aceste două direcţii nu poate fi atât de drastică. Anthony Blunt a ştiut să identifice la Poussin, alături de faza „eroică" a anilor 1648–1651, o fază „ideală", acoperind perioada 1658–1665.**293** Faza eroică, reprezentată prin peisajele construite în jurul unor figuri ca Phocion, Polyphem, Hercules etc., cultivă un anumit „sentiment al tragicului", destinat să întreţină didacticismul de tentă stoică al imaginii. În faza „ideală", didacticul face loc unei abstracte religiozităţi, de substrat mai curând platonic (vezi *Orion*, *Cele patru anotimpuri* ş.a.). Peisajul eroic apare astfel ca fiind mai „angajat" decât cel ideal şi de o orientare vădit antropocentrică. El accentuează, cu o emfază uneori greu suportabilă, asupra nevoii specific umane de emancipare de sub tutela unei naturi când nesimţitoare, când de-a dreptul agresivă. Nu întâmplător este mereu citată definiţia pe care a dat-o acestui gen Goethe, în *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände* („Tratarea artistică a

obiectelor peisagistice”) din 1832: „Pe atunci (pe vremea lui Claude, *n.n.* – *A.P.*) a luat naştere aşa-numitul peisaj eroic, în care părea să-şi afle sălaşul un tip uman cu nevoi puţine şi aspiraţii mari. O alăturare de câmpii, stânci şi păduri, coline abrupte şi munţi semeţi, locuinţe lipsite de confort, dar sobre şi cuviincioase; turnuri şi cetăţi care nu exprimă însă o atmosferă războinică; şi, mai ales, o lume nefolosită, fără urme de ogor sau grădini cultivate; doar ici şi colo o turmă de oi evocând cea mai veche şi mai simplă formă de exploatare a suprafaţei terestre.”

Astfel definit, peisajul eroic ilustrează tema exilului (nemeritat) al unei specii superioare într-o lume care, chiar dacă nu e ostilă, nu pare dispusă să colaboreze la atenuarea „caracterului aprig al vieţii”. În chip semnificativ, în vreme ce peisajul idilic e legat de spaţiul mediteranean, peisajul eroic exprimă mai curând spiritul nordului. El va supravieţui, de altfel, în Nord, prin Joseph Anton Koch, Richter, Rottmann sau Böcklin, până în târziul veacului al XIX-lea.**294** Cât despre imaginea naturii înseşi în scenariul la care asemenea artişti o constrâng, ea este încă şi mai deformată decât era în peisajul ideal. Kurt Gerstenberg observa pe bună dreptate că, „aşa cum Rodin – după spusa lui Whistler – făcea din oameni peisaje, tot astfel peisajul eroic face din natură umanitate”.**295** Pentru a exprima ceea ce peisajul eroic vrea să exprime, natura trebuie să vorbească o altă limbă decât cea care îi e proprie. Trebuie să devină egolatră, pentru a justifica egolatria oamenilor, trebuie să devină patetică, afectată, capricioasă. Peisajul eroic postulează o conştiinţă istorică şi socială a naturii pe care doar omul o poate avea în realitate. Este şi părerea lui H. Nohl: „Peisajul eroic presupune construirea lumii nu pe o temelie a vieţii pantheiste, ci pe aceea a unui ideal spiritual care, propriu-zis, nu se lasă exprimat decât în figura umană.”**296**

Constituirea peisajului eroic e paralelă cu o anumită şubrezenie a mitului Italiei. Este ca şi cum, saturată de

clasicitate, de utopice armonii şi de rigori pedagogice, obosită să tot coboare spre sud, sensibilitatea europeană, cea a nordicilor mai ales, s-a reîntors acasă, în provinciile Imperiului Roman, pentru a se desfăta cu pitorescul naturii regionale.

b. Natura regională. Exoticul

Peisajul ideal nu avea acces la universalul naturii, ci, în cel mai bun caz, la o generalizare a ei. Iar generalitatea sfârşeşte prin a fi plicticoasă. Se simţea nevoia recuperării individualului, a „culorii locale". Se simţea nevoia unui spectacol ceva mai picant, mai abrupt, mai „autentic". La urma urmelor, Campagna romană e frumoasă, dar nu e decât frumoasă. Mai robustă, comprimată între Apenini, Campagna emiliană pare să răspundă mai bine apetiturilor preromantice septentrionale. Dughet începe să intereseze mai mult decât Poussin, iar în Anglia creşte gustul pentru vehemenţele calabreze ale lui Salvator Rosa. Italia „ideală" nu mai are trecerea dinainte. Începuse să se poată spune – cum o va face la un moment dat Ludwig Richter – că „natura italiană are totuşi, cu toată frumuseţea ei, ceva mort; ea nu are o expresie suficient de captivantă, nu arată ca şi cum ar fi creat-o bunul Dumnezeu, ci ca şi cum ar fi putut-o inventa şi oamenii."**297**

Încă în veacul al XVI-lea, Franţa îşi descoperea cu orgoliu splendorile autohtone în sonetul, celebru, al lui Joachim du Bellay:

Plus me plaist le séjour qu'ont basty mes ayeuxQue des palais Romains le front audacieux, Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine;Plus mon Loyre Gaulois que le Tybre LatinPlus mon petit Lyré que le mont Palatin, Et plus que l'air marin la doulceur Angevine.**298**

Inventarul duioaselor imnuri, literare sau plastice, închinate lui „acasă" ar putea ocupa el singur un întreg capitol. El ar constitui, în final, portretul uneia dintre cele mai frecvente ispite ale pictorului de peisaj: ispita unei *circumstanţieri* a naturii al cărei efect e trecerea ei de la

esenţial la accesoriu, de la cosmicitate la domesticitate. Peisagistul adevărat sau, mai exact, căutătorul adevărat al naturii – căci, din păcate, cele două angajări merg uneori una împotriva alteia – evită să facă peisaj cu declarată marcă autohtonă: apus de soare normand, londonez sau buzoian. De altfel, până în epoca modernă, peisajul nu era niciodată clasificabil geografic. Cine caută să localizeze apele lui Patenier sau stâncile lui Leonardo cedează unui ridicol zel statistic; şi chiar dacă, la Giorgione, recunoşti aroma vreunei provincii italice, nu în „italienescul" ei ni se arată ea, ci în universalul ei. A te ocupa de natură ca de un dat *regional* e a cădea în topografie, curiozitate meteorologică şi patriotism local. Chiar lucrând dinaintea unui model specific, peisagistul nu are a reprezenta un munte anumit, ci „stâncitatea", nu o apă anumită, ci „acvaticul", nu o pădure anumită, ci „pădurosul".

Gustul pentru un loc particular corespunde, în dimensiunea spaţiului, gustului impresionist pentru ceea ce e particular în curgerea timpului: clipa. Or, natura are tot atât de puţin *fragmente* pe cât de puţin are *clipe*. Natura e, în fiecare diviziune a ei, integralitate. Nu-i adoră părţile, ca părţi, decât cine nu i-a presimţit niciodată organismul în sferica lui coerenţă. Ceea ce este mai adânc într-un peisaj nu este ceea ce îl separă de toate celelalte, e ceea ce îl uneşte cu ele. În privinţa aceasta, o anumită corespondenţă cu alcătuirea omului este îngăduită: căci nici în om adâncurile nu sunt semne ale unicităţii fiecăruia, ci semne ale comuniunii lui cu ceilalţi. E tocmai ceea ce a înţeles psihologia de astăzi când – cu Jung – a afirmat identitatea dintre straturile subliminale ale sufletului şi marea – aparţinând tuturora – a arhetipurilor. La temeliile noastre e un chip colectiv: ar fi de spus, poate, mai mult decât atât: la temeliile noastre e o fiinţă universală care nu e simpla acumulare a fiinţelor noastre individuale, ci duhul în care ele se scaldă. La fel, la temelia peisajelor regionale e de căutat nu sâmburele diversităţii lor, oricât de

pitorească, ci aluzia la supraregional pe care ele o conţin. Natura regională este, faţă de natură, ceea ce e ipoteza faţă cu mersul unei demonstraţii: simplu punct de plecare, simplă aproximaţie, simplă provocare. Cine vede în ea mai mult decât atât intră în categoria celor ironizaţi cu atâta vervă de Champfleury, prieten al lui Courbet, în romanul său *Les Amis de la nature* („Prietenii naturii"). Champfleury descrie la un moment dat o şedinţă de juriu a Salonului: un pictor englez propune un tablou reprezentând o bucată de brânză Chester; un artist din Ţările de Jos aduce cu sine imaginea brânzei de Olanda, în vreme ce francezul se prezintă cu copia unei bucăţi de Brie, ceea ce îi face pe cei din juriu să strâmbe din nas. Având destule brânzeturi, ei se hotărăsc să respingă acest din urmă tablou...**299** Oricât de candidă, etalarea culorii locale are, cum vedem, până la urmă, efectul unei rizibile competiţii de false specificităţi, din care învingătoare nu poate ieşi natura, ci doar două-trei extravaganţe...

O formă aparte a naturii regionale este *exoticul*: în loc să se înscrie în regionalul familiar, el se înscrie în acela al tărâmurilor îndepărtate. În alt sens, exoticul e natură regională înălţată la rangul idealităţii. El înregistrează deci natura ca pe o curiozitate, ca pe o ciudăţenie, pendulând între amuzant, neliniştitor şi feeric. Etimologic vorbind, exotismul se declară ca un cult a ceea ce este *străin*, greu reductibil la obişnuinţele gândului şi ale senzaţiilor noastre. Întâlnirea cu el degajă adesea o impură surescitare, care e departe de a fi atitudinea lăuntrică cea mai prielnică emoţiei adevărate. Încât cu dreptate s-a spus, despre exotism, că s-ar reduce la un fenomen de „falsă compensaţie", caracteristic conştiinţei „finite şi plictisite de sine, care visează mereu alte finituri".**300** Exotismul ocultează, prin urmare, imaginea naturii în aceeaşi măsură în care o ocultează natura ideală şi cea a farmecului provincial. El e forma cea mai brutală, mai necontrolată, mai derutantă a pitorescului. De cele mai

multe ori totuşi, el se mărgineşte la o simplă lărgire *cantitativă* a experienţei curente. El dilată numărul speciilor vegetale şi animale deja cunoscute, sfârşind într-o turistică inventariere de privelişti insolite. Peisajul născut din această variantă a exotismului nu ne pune, faţă de peisajul obişnuit, probleme noi. Peisajele braziliene ale lui Frans Post, cel dintâi european care, între 1637 şi 1644, a pictat vedute din Lumea Nouă, sau ale lui Albert Eckhout nu se raportează la natură *altfel* decât cele ale contemporanilor lor rămaşi în Olanda.**301** Ei schimbă doar o regiune cu alta. Încă şi mai puţin ne interesează însemnările topografice ale artiştilor (de fapt, simpli documentarişti) care au însoţit, mulţumită abilităţilor lor manuale, felurite expediţii în afara Europei.**302** Destul să spunem că ei nu salvează nici măcar „exotismul" exoticului. Tot ce fac e să adune „suveniruri" convertind noutatea în banalitate, nemaivăzutul în „deja-văzut". Pentru înţelegerea naturii, pitorescul exoticului e un fals stimulent, un drog secătuitor, o intensitate fără substanţă. El poate avea un singur merit: de a trimite îndărăt, spre exotismul locului de obârşie. Morala călătoriei donjuaneşti a lui Ulysse printre insule stranii, strâmtori neumblate şi grote ispititoare se cheamă Ithaca…

Pornind de aici, vom întâlni o altă accepţiune a exoticului, care ni-l face infinit preţios pentru lămurirea gândului nostru: e exoticul înţeles ca iradiere miraculoasă a imediatului. Pentru a-l percepe, nu e nevoie să ieşi din lumea ta, dimpotrivă: trebuie să intri în ea cât mai adânc, până la halucinaţie. Din această perspectivă, natura, ca fiind imediata noastră alteritate, nu atât *altceva* decât noi, cât *altceva-ul nostru*, e întruchiparea cea mai la îndemână a exoticului.**303** Natura e obiectivarea diferenţei de noi înşine existente în noi. Ea e, de aceea, şansa acordată tuturor şi ratată de cei mai mulţi de a trăi aparenta contrarietate a unei legi mai largi decât legea sinelui individual şi decât legea condiţiei umane înseşi. Dinaintea

naturii, cugetul ar trebui să se păstreze într-o permanentă *perplexitate*. Natura imediată – nu cea a capetelor de lume – e deja exotică, după cum spaţiul profan e, pentru Mircea Eliade, deja sacru. Exoticul nu e neobişnuitul impudic al lui „acolo”, ci neobişnuitul nerecunoscut ca atare în rutina lui „aici”. Nu pledăm, evident, pentru o suficientă împăcare cu sine în ambianţa imediat învecinată, nu opunem exoticului familiarul. Căci familiarul nu e exotic ca *familiar*. Trebuie să-l trimitem *altfel*, pentru a identifica în el surpriza unei fertile noutăţi, pentru a întâlni în el *fantasticul*, imprevizibilul, nemaiîntâlnitul.

Întregul nostru efort de-a lungul acestei cărţi prinde contur în jurul conceptului – bine definit – al exoticului. Căci nu putem spune exact ce e natura, nu putem oferi reţeta absolută a înţelegerii ei: dar putem, prin tensiunea reflexiei, să înlăturăm poncifele curente în care ea dormitează, încercând să o circumscriem ca pe un *altceva*, ca pe o entitate nuanţată până la insesizabil, ca pe un dat care pare de la sine înţeles, dar trimite, în fond, la problematica ultimă a speculativităţii. A te raporta la natură *altfel* decât până adineaori, a o aborda cu uimirea primei întâlniri, a repera exoticul ei ireductibil – iată premisele reintegrării noastre în metabolismul ei. Trebuie, aşadar, să căutăm natura la limita capacităţii noastre de reprezentare; să-i căutăm rigorile, dacă am fost obişnuiţi să visăm prea mult dinaintea ei şi să melancolizăm dinaintea ei, dacă am fost obişnuiţi să-i căutăm rigorile; să contestăm regionalul naturii, pariind o clipă pe idealitatea ei, să ne refuzăm apoi idealităţii, abandonându-ne frivolităţii ei duminicale, pe aceasta să o uităm, coborând în posibilul naturii, în iluzoriul ei, în simbolica ei. În sfârşit, părăsind, rând pe rând, tot ce ne putem imagina, nemaicrezând decât în sobrul exotism al unei stihii în acelaşi timp comună şi senzaţională, străveche şi proaspătă, transparentă şi secretă, ne vom mulţumi să abolim, în prezenţa ei, orice metodă, pentru a nu-i opune

decât receptivitatea noastră calmă şi fără de iluzii.

4. Sentimentul pitorescului. Acuarelă şi feminitate

Cu problematica grădinilor, a naturii duminicale şi a impresionismului, a peisajului ideal, regional sau exotic, am întâlnit mereu un concept pe care a venit vremea să-l cercetăm mai îndeaproape: este conceptul *pitorescului*. El implică o atitudine faţă de natură care justifică întregul evantai de fenomene stilistice dintre peisajul secolului al XVII-lea şi cel din a doua jumătate a celui de al XIX-lea (cu câteva excepţii, între care, mai însemnată, e aceea a picturii romantice germane). Natura ideală şi cea impresionistă sunt extreme empirice între care pendulează teoria pitorescului cristalizată în secolul al XVIII-lea. Teoria aceasta rezultă din dialectica unor împrejurări numai în aparenţă contradictorii: pe de o parte, deschiderea gustului pentru „naturaleţea" naturii, pentru priveliştea accidentată, neregulată, „romantică", pe de altă parte adoptarea picturii lui Claude Lorrain şi a lui Salvator Rosa drept criteriu suprem al judecăţii estetice a peisajului. Şi într-un caz, şi într-altul avem de-a face cu falsificări ale naturii: pitorescul varietăţii picante şi acela al elegiacului antichizant sunt două ipostaze înrudite ale *livrescului*. Coexistenţa lor îngăduie celui din urmă să deconspire pe cel dintâi, să-l dezvăluie în adevărata lui lumină: „naturaleţea" este, până la urmă, o idee literară, ca şi „idealitatea". În raport cu natura, păcătuiesc amândouă printr-o donjuanescă superficialitate. Istoria pitorescului începe cu un pictor marcat de un model literar (Claude Lorrain de Vergiliu), continuă cu poeţi şi grădinari marcaţi de un model plastic (Thomson, Kent şi ceilalţi de Claude şi Rosa) şi sfârşeşte cu un grup de pictori marcaţi de un model „ştiinţific" (impresioniştii). Mereu aceeaşi tentaţie de a cupla natura cu altceva decât ea şi, în definitiv, de a o „înşela" cu acel altceva. Şi mereu aceeaşi

înclinaţie de a confunda intuiţia naturii cu admirarea ei afectată: *to do your best to admire* („a-ţi da toată silinţa să admiri”) e programul atitudinii pitoreşti, oricare i-ar fi obiectul şi declaraţiile.

Mai mult decât un episod istoric particular, pitorescul este, cum o spune Christopher Hussey, *a point of view* („un punct de vedere”) a cărui realitate e atestată şi dincolo de eficacitatea lui expresă în Anglia settecentistă. Şi, deşi plasează „era pitorescului” între 1730 şi 1830, Hussey mărturiseşte a fi fost crescut el însuşi într-o atmosferă de poezie, grădinărit, arhitectură, pictură şi călătorii, alcătuind laolaltă un fidel portret al tradiţiei pitoreşti. „Pitorescul – spune cercetătorul englez – a devenit modul de a vedea al secolului al XIX-lea.”**304** El se reducea, în această calitate, la tehnica de a învăţa să priveşti luând drept maestru pictura. Dar, înainte de a fi devenit o şcoală a privitului şi înainte de a se constitui ca teorie, pitorescul a fost un sentiment nenumit, o experienţă afectivă nouă în istoria sensibilităţii europene. Cât de nouă însă?

După Elizabeth Wheeler Manwaring, sentimentul pitorescului n-a apărut, în Anglia, mai devreme de 1740. Fapt curent a devenit el abia spre 1780, pentru a ajunge la banalizare în jurul lui 1800.**305** Cea dintâi „viziune” pitorească ar fi cea relatată de episcopul Thomas Herring în 1738, în urma unei călătorii diocezane în Ţara Galilor: „Toate aceste imagini (stânci, păduri, torente înspumate etc., *n.n. – A.P.*) mi-au sugerat atmosfera desenelor lui Poussin, făcându-mă să mă închipui în Savoia, dacă nu chiar în apropierea Romei…”**306** Dar oda scrisă de Dryden la moartea Annei Killigrew (1686) implica deja gustul pentru peisajul imaginar *à l’italienne*. Iar în 1688, traversând Alpii, John Dennis se arăta sensibil la peisajul pitoresc, chiar dacă nu ştia încă să-l numească astfel: „… Toate acestea stârneau în mine felurite reacţii: o voluptuoasă oroare (*delightful horror*), o teribilă bucurie, aşa încât, fiind mulţumit la culme, tremuram totuşi”.

Despre natură, aşa cum se arată ea călătorului pornit peste munţi, putem spune – e de părere Dennis – că „ceea ce e mai de admirat la ea, ca şi la marile spirite, e tocmai neregularitatea ei neglijentă şi trăsăturile ei cele mai îndrăzneţe”.**307** Pentru Christopher Hussey însă, întâiul spectacol pitoresc consemnat e infinit mai îndepărtat în timp: e vorba de cascadele Rhinului de la Schaffhausen, admirate în anul 925 de episcopul Ulrich de Augsburg.**308** În ce ne priveşte – o vom demonstra într-un paragraf următor**309** –, socotim pitorescul ca avându-şi obârşiile în mentalitatea Antichităţii târzii, mai exact în perimetrul lumii alexandrine.

Nu este totuşi mai puţin adevărat că estetica pitorescului şi-a atins apogeul şi excesul în secolul al XVIII-lea; primul „peisagist” asimilabil acestei estetici e un poet: Thomson, ale cărui *Seasons* („Anotimpuri”) apărute în 1726 plăceau atât lui Turner, cât şi lui Constable. În secolul al XVIII-lea, se răspândeşte – poate şi sub influenţă franceză – moda aşa-ziselor *voyages pittoresques*. Apar chiar îndreptare – unele extrem de populare – pentru asemenea escapade: aşa, de pildă, *Ghidul lacurilor* (*A Guide to the Lakes*) al lui Thomas West sau cele semnate de Thomas Pennant, Bray, Hassel, Skrine etc.**310** În sfârşit, tot în secolul al XVIII-lea capătă răspândire un nou tip de peisagist, foarte caracteristic pentru categoria estetică a pitorescului: *peisagistul amator*. Prin Anne Killigrew, el se manifestase încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.**311** Ulterior, amatorismul cucereşte lumea culturală în întregul ei, mergând până la scriitorii consacraţi: Shenstone practică acuarela, Sterne desenează, Cowper lucrează în cerneală de India. Walter Scott însuşi ia lecţii de pictură de la un oarecare Burrell şi se plânge că nu-i reuşesc încercările de peisaj.**312** Semnificativ e succesul pe care asemenea ocupaţii îl au printre femei. O anumită *efeminare* se exprimă într-adevăr în frecventarea naturii din unghiul pitorescului. Natura

devine o *mondenitate* între altele, un joc de societate, un graţios *hobby*, clasificabil la rubrica promenadei, a călăritului, a dansului şi a „lucrului de mână”… O întreagă societate de cucoane (Lady Hertford, Mrs. Montagu, Mrs. Delany, Mrs. Carter etc.) face schiţe, copiază gravuri şi pictează.**313** Genul preferat e *acuarela*. Începând din 1760, ea încetează aproape a mai fi un „gen minor”, mulţumită câtorva artişti ale căror exerciţii formale îşi vor arăta consecinţele până spre momentul impresionist. În Anglia secolului al XVIII-lea, acuarela nu era, e drept, o mare noutate.**314** „Primitivul” ei, John White, fusese deja activ între 1585 şi 1593. I-au urmat Inigo Jones, cu ale sale *aquarelles d’architecte*, Wenceslaus Hollar şi Francis Place. Van Dyck şi Rubens în secolul al XVII-lea şi Canaletto în secolul al XVIII-lea sunt maeştrii, mereu imitaţi, ai genului. În 1649, în a doua ediţie a cărţii sale despre miniatură, Edward Norgate introduce un capitol despre acuarelă.**315** Cât despre acuareliştii settecentişti (Alexander Cozens, J. R. Cozens, John Baptist Malchair, Francis Towne ş.a.), ei pot fi cu îndreptăţire calificaţi drept „fondatori ai peisajului modern”.**316** Speciile acuarelei oferite de Anglia secolului al XVIII-lea nu se pot totuşi elibera de acea *prettiness* („drăgălăşenie”), ilustrată în primul rând de amatorismul feminin. De la peisajul „aristocratic”, gen *ladies in a park* („doamne în parc”) la cel „pastoral”, de la peisajul „arheologic” al cărui „specialist” e Thomas Hearne şi în a cărui tradiţie s-au format Girtin şi Turner, la peisajul „liric” al unor Wilson şi Gainsborough, de la peisajul „maritim” (John şi Robert Cleveley) la cel „exotic” (William Daniell, William Hodges şi William Alexander), acuarela oferă neprofesioniştilor „modele” cât se poate de la îndemână pentru mici jocuri tehnice. Impresia frugală, mijloacele sumare, efectele facile câştigă tot mai mult teren. În 1804, ia naştere „Societatea acuareliştilor”, cea cunoscută mai târziu sub numele de *Old Watercolour Society*. Acuarela devenise un

soi de depozitar privilegiat al sentimentului modern al naturii. În destrămarea ei apoasă, în gracilitatea ei convalescentă, natura, edulcorată până la anemie, cade în condiţia intimistă a albumului de familie. Faţă de această evoluţie a pitorescului aplicat, va trebui să recunoaştem teoriei pitorescului o anumită, compensatorie, virilitate.

5. Teoria pitorescului

a. Termenul

Primul istoric mai amănunţit al conceptului de „pitoresc" aparţine lui Richard Payne Knight.**317** El socoteşte că, pentru întâia oară, termenul a fost folosit în Italia sfârşitului de secol al XVI-lea de Redi, membru al „Academiei della Crusca". Punând în circulaţie „pitorescul", Redi n-ar fi făcut decât să numească ceea ce în spaţiul picturii italiene exista încă de la Giorgione şi Tizian: un stil care nu se livrează gustului comun, ci numai celui educat la şcoala pictorilor.**318** Tot o obârşie italienească invoca şi William Aglionby în 1685 când, vorbind despre o anumită libertate de execuţie în pictură, observa: „E ceea ce italienii numesc pictură a la pittoresck (sic), adică îndrăzneaţă."**319** Walter John Hipple Jr. nu exclude totuşi posibilitatea naşterii pitorescului ca termen specific în Ţările de Jos. Cuvântul olandez schilderachtig apare la începutul secolului al XVII-lea în textele lui Karel van Mander. Cincizeci de ani mai târziu, el e preluat de Joachim von Sandrart, care, aplicându-l la pictura lui Rembrandt, se dovedeşte a-l înţelege la fel ca Uvedale Price în Anglia sfârşitului de veac al XVIII-lea.**320** Dar cel dintâi care foloseşte termenul în limba engleză după Aglionby, şi cu sensul de „grafic", e Steele, în piesa sa The Tender Husband („Soţul iubitor").**321** De-a lungul întregului veac al XVIII-lea, „pitorescul" va apărea apoi frecvent, dar în accepţiuni de cele mai multe ori incerte. Pope îi atribuia, în 1712, origine franţuzească, fără să ştie că Academia Franceză n-avea să-i facă loc în dicţionarele

sale decât după 1732. De altfel, pentru Pope pitorescul nu avea decât înţelesul de pictorial („ilustrat”, „însoţit de imagini”, „evocator de imagini”).**322** Gray, în 1740, nu simte nimic contradictoriu într-o formulare cum este noble and picturesque. Iar în dicţionarul său din 1755, Samuel Johnson, fără a acorda pitorescului o rubrică aparte, se foloseşte de el pentru a defini termeni atât de disparaţi cum sunt graphically („grafic”), love („iubire”), prospect („vedere”). În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, apare şi analogia „pitoresc – caricatural”. Un oarecare Bulford dintr-o piesă de Tobias Smollett exclamă văzând un personaj scăpat dintr-un incendiu în cămaşă de noapte: „O, what a subject, o, what a caricatura, o, for a Rosa, a Rembrandt, a Schalcken… I’ll give a hundred guineas to have it painted”.**323**,**324** Melone, cunoscutul editor al lucrărilor literare ale lui Reynolds, defineşte, în acelaşi spirit, o caricatură a acestuia ca pe „un travesti pitoresc al Şcolii din Atena de Rafael”. O parte dintre atributele ce revin în mod obişnuit pitorescului sunt enumerate, într-un text din 1795, sub titlul generic de „ornament rural”**325**: „frumuseţe desfigurată” (defaced beauty), „urâţenie împodobită” (adorned ugliness), „urâţenie colţuroasă” (ragged ugliness) etc. În sfârşit, în 1801, într-un supliment la dicţionarul lui Johnson, George Mason consacră pitorescului o jumătate de coloană, înşiruindu-i următoarele accepţiuni: 1) ceea ce place ochiului, 2) singular, neobişnuit (remarkable for singularity), 3) izbind imaginaţia cu armele picturii, 4) ceea ce urmează a fi exprimat prin pictură, 5) ceea ce oferă un bun subiect pentru peisaj, 6) potrivit a lua chip peisagistic.**326** George Mason încerca să rezume, sub aceste şase puncte, toate tezele care se constituiseră, până la el, într-o complexă teorie a pitorescului. Etapele consolidării acestei teorii – mai importante în definitiv decât orice pedanterie filologică – ne vor reţine atenţia în rândurile care urmează.

b. „Cearta pitorescului”

de la Henry Wotton la R. P. Knight

Gândul pitorescului a prins contur într-o Anglie excedată de ordinea abuzivă a grădinilor de tip francez şi olandez, devenite, încă din veacul al XVII-lea, o modă europeană. Reacţia englezilor, colorată de la bun început de un anumit orgoliu naţional, era, în fond, sănătoasă. Empirismul britanic se arăta, ca niciodată, favorabil unei intuiţii exacte: natura, dacă e să fie cu adevărat prezentă în ambianţa umană, trebuie să rămână „naturală": fără fard, fără croieli geometrizante, fără corsetul unor „principii" străine de legea ei. O spusese încă David Hume: Nature is always too strong for principle („Natura e întotdeauna prea puternică pentru a asculta de principii"). Câtă vreme se constituie ca o critică a ideii franceze despre grădini, ba chiar, la un Shaftesbury, ca o critică a ideii de grădină în general, teoria britanică a pitorescului ne apare drept una dintre cele mai adecvate atitudini spirituale europene faţă de problema naturii. Dar, cum vom vedea, încă de prin 1730, atât în teritoriul purei teorii cât, mai ales, în acela al practicilor jardiniere curente apar grave confuzii şi degenerescenţe. Nevoii de regăsire a naturalului i se substituie treptat nevoia de reconstituire a lui prin procedee artificiale. Cu alte cuvinte, natura însăşi ajunge să fie pentru grădinari prea puţin naturală. Apar câteva generaţii de foarte sârguincioşi improvers („specialişti în înfrumuseţări"), care nu se mai deosebesc de francezi prin concepţie, ci doar prin stil. Ca şi francezii, ei manipulează natura, doar că o fac după un canon estetic mai „picant", mai fantezist, mai greu formalizabil. Se obţine astfel tot o crispare, dar una mai sofisticată: o „naturaleţe" teatrală, de tipul celei pe care o arborează un acrobat când, atârnat precar de cupola circului, zâmbeşte către public… Gafa francezilor şi a olandezilor consta în a dori să aranjezi natura după legile arhitecturii. Gafa engleză va consta în încăpăţânarea de a o subordona picturii, aşadar unei legi care îi e la fel de exterioară.

Să urmărim acum istoria acestei gafe. În prima ei fază, cum spuneam, teoria pitorescului are sunetul neechivoc al bunului-simţ. O putem ilustra încă din 1624, când Sir Henry Wotton, în ale sale *Elements of Architecture*, găsea de cuviinţă să afirme: „După cum construcţiile (*Fabriques*) trebuie să fie regulate, grădinile trebuie să fie neregulate.”**327** Se înregistra aşadar, încă de la acea dată, caracterul „organic” al naturii, în contrast cu cel geometrizant al mediului construit de om. În 1685, Sir William Temple era şi mai explicit cu privire la farmecul posibil al grădinilor „informale”, datorat poate „goanei după inventivitate a fanteziei sau a judecăţii” (*to some great race of fancy or judgement in the contrivance*).**328** Sir William are chiar la îndemână exemplul grădinilor chinezeşti pe care, e drept, le socoteşte greu de realizat în Anglia.

Categoric în favoarea „obiectului” natural, a ordinii genuine pe care „starea primitivă” a peisajului o întruchipează, se declară maestrul recunoscut al lui Diderot, Lord Shaftesbury. El opune sublimul naturii sălbatice acelei „maimuţăreli a grădinilor princiare” (*formal Mockery of princely Gardens*)**329** prin care păcătuiau continentalii. Elizabeth Wheeler Manwaring socoteşte însă, pe bună dreptate, că cel mai influent avocat timpuriu al naturii „libere” va fi Addison**330**: „În ce mă priveşte – spunea el –, prefer să contemplu un copac luxuriant, cu ramuri bogat ramificate, decât unul redus la o figură matematică.”**331** Despre splendoarea naturii „fără ornament” va vorbi şi Steele în *The Guardian**332***, iar Alexander Pope, slujind, în poemele sale, aceeaşi idee, se va număra, alături de Burlington, între cei dintâi englezi posesori de grădini pitoreşti.**333** Tot lui Pope îi datorăm, poate, şi una dintre primele invocări ale picturii de peisaj drept *model* al artei grădinilor: „Orice formă de grădinărit e pictură de peisaj”, avea el să spună.

Este semnificativ să constatăm că tema aceasta a

întoarcerii la „sinceritatea” naturii se articulează, la începutul secolului al XVIII-lea, mulţumită condeielor unor *moralişti* ca Addison sau Steele. Pope însuşi era „un propovăduitor al raţiunii” (*a teacher of reason*), iar gusturile lordului Burlington în materie de arhitectură erau pronunţat palladiene, aşadar refractare la excursuri parageometrice. Natura apare, în acest context, ca fiind locul, singurul loc în care abaterea de la regulă poate fi validată. Parcul e, în pitorescul lui, complementar arhitecturii rectangulare a clădirii pe care o înconjoară, tot astfel cum natura în general e complementară, în candida ei primitivitate, rezonabilei norme sociale. Natura e delirul acceptabil, domeniul în care jocul e posibil, ba chiar recomandat. E maximul de libertate pe care şi-l poate îngădui spiritul convenţional. Întreaga teorie a pitorescului, cu numeroasele sale ramificaţii, se poate analiza ca o ilustrare a înţelegerii – tipic europene – a naturii ca debuşeu, ca supapă a unei conştiinţe suprasaturate de normă, de regulă limitatoare. Natura e pentru european singura realitate a cărei lege dezleagă. Ea devine astfel, pe nesimţite, o utopie, depozitară a tuturor nostalgiilor noastre antisociale şi, în sens larg, o critică a excesului de determinări pe care le aduce cu sine civilizaţia. Lui Pope i se atribuie afirmaţia: „Un arbore e un obiect mai nobil decât un prinţ înveşmântat de paradă.”**334** A contempla în aceste condiţii un copac contorsionat e a contempla deziderativ o formă de răzvrătire pe care imediatul politic o inhibă. Grădina de tip pitoresc, cu micile ei surprize, pe care eşti încurajat să le cauţi, cu „poantele” şi spectaculosul ei satisface în minor nevoia de schimbare, de extraordinar, a unei umanităţi plictisite. Dincolo de amuzamentul lui, pitorescul ascunde aceeaşi insatisfacţie pe care o disimulează serbările galante ale rococoului. „El e însăşi plăcerea de a spera” (*it is the pleasure of Hope, per se*) – spune cu dreptate Christopher Hussey.**335** O plăcere riscantă, care

înlocuieşte tristeţea de a nu găsi cu voluptatea de a căuta fără încetare. Aşadar, o formă caracteristică de *donjuanism*. Întrucât însă pitorescul e, în istoria esteticii, un episod britanic, el nu va atinge tragismul pe care tema insatisfacţiei donjuaneşti îl cunoaşte în mediile rococoului continental, la un Watteau de pildă. Născut ca o inconştientă sau nemărturisită încercare de evaziune din convenţia zilnică în anomia stihiilor, gustul pitorescului eşuează într-o mondenă savurare a naturii în ceea ce are ea mai superficial. Debutase ca o infidelitate faţă de artificiul grădinii socializate a Versailles-ului şi sfârşea prin a fi o infidelitate faţă de natura însăşi. Degradarea începe imediat după 1730, în chiar opera celebrului William Kent. Principiile grădinilor concepute de el sunt limpede rezumate de Jean-Jacques Mayoux după cum urmează: „aparenţa naturală trebuie să rezulte din relaxarea ordinii geometrice; liniile curbe şi neregulate înlocuiesc în felurite chipuri liniile drepte, aleile se încovrighează, canalele şerpuiesc, solul devine ondulat, se umple de movile; copacii rup rândurile, dispersându-se în grupuri neregulate; în sfârşit – şi în curând aceasta va deveni o mină de aur pentru spiritele ironice –, ici şi colo sunt instalaţi copaci căzuţi, pentru ca locul să ia definitiv marca naturală.”**336** Încercarea aceasta de a regiza până şi ceea ce în natură e accidental ar fi grăbit poate căderea practicilor „pitoreşti” într-o lesne parodiabilă şablonizare a efectelor. Dar către mijlocul veacului disputa dintre rigorile rectangulare şi „noima” neregulatului capătă brusc o nesperată demnitate teoretică. Pe de o parte, mulţumită ideilor de coloratură barocă ale lui Hogarth, pe de alta, mulţumită speculaţiilor lui Burke asupra sublimului.

În vestita sa *Analysis of Beauty*, apărută în 1753, Hogarth consacră – în cel mai autentic spirit baroc – serpentina drept *line of beauty* („linie a frumuseţii”). Se impune cu alte cuvinte – ca şi în manierismul postrenascentist – conştiinţa unui tip de frumuseţe de alt

ordin decât cea a organizării exterioare, a simetriilor, a calculului. Sunt gustate „varietatea”, „imparul” şi acea *intricacy* („întortochere”, „complicaţie”) care vor apărea ca trăsături caracteristice ale pitorescului în textele de mai târziu ale lui Uvedale Price. Pentru a-şi clarifica principiile, Hogarth invocă tot ceea ce îl poate sluji din înseşi tradiţiile culturii engleze. Îl pomeneşte pe Milton, din *Paradisul pierdut*, şi citează versuri shakespeariene, dedicate dansului unduitor al valurilor.**337** Frumosul hogarthian e, faţă de cel clasic, un „contradans”, o bine compusă involuţie a formelor. Zona aplicabilităţii lui e nelimitată. El se poate exprima, iată, până şi într-un nou tip de coafură, al cărei laitmotiv e o suită savant descrescătoare de bucle aranjate după modelul şerpilor încolăciţi.

Dacă Hogarth se face partizanul unui *alt tip* de frumuseţe, Edmund Burke în *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, apărut în 1756, se concentrează asupra unei categorii formale care e *altceva* decât frumuseţea: categoria sublimului. Temeiul disjuncţiilor profesate de Burke e fiziologic: există emoţii estetice care, spre deosebire de cele stârnite de experienţa frumosului, par să afecteze instinctul nostru de conservare (*self-preservation*). În vreme ce frumosul e *smooth* („neted”), *gentle* („delicat”), *pleasing* („plăcut”), *attractive* („atrăgător”), sublimul e acompaniat de *fear* („teamă”), *difficulty* („inconfort”), *pain* („durere”), *astonishment* („uimire”). Organic, el se exprimă, prin urmare, într-o stare de *tensiune* care se poate totuşi integra esteticului în măsura în care e resimţită – în mod paradoxal – ca *delightful* („fermecătoare”). Uzurpând astfel monarhia frumosului, a stilului legiferabil, a clarităţii ordonatoare („O idee limpede e totuna cu o idee minoră” – sună una dintre celebrele sale sentinţe), Edmund Burke oferă câtorva teoreticieni de după el reperul unor speculaţii de aceeaşi natură. Între ei, cel mai însemnat e primul „erou” al teoriei

pitorescului, reverendul William Gilpin, *Vicar of Boldre in the New Forest*. Întru câtva donquijotesc, acest „dulce maniac al viziunii şi pelerinajelor pitoreşti”[338] ne îndatorează cu o primă categorică lămurire terminologică. În fruntea unei lucrări din 1768[339], el aşază o *Explanation of Terms* („explicaţie a termenilor”), menită să suprime echivocul născut din cele două accepţiuni simultane ale „pitorescului”: există, mai întâi, pitorescul înţeles ca ceea ce este *agreeable in a picture* („plăcut într-un tablou”) şi există apoi ceea ce Gilpin numeşte *picturesque grace* („graţia pitorească”), adică „o formă agreabilă ce se poate conferi chiar şi unui chip burlesc” (*an agreeable form which may be given even to a clownish figure*). În primul sens, pitorescul devine o exigenţă necugetat de severă, căci obligă realul să se conformeze unui artificiu cultural. A privi natura în numele acestei exigenţe însemna fie a căuta pretutindeni imagini de tip Claude Lorrain sau Salvator Rosa, fie a vedea în fiecare pajişte „un Gainsborough”. Ni se revelează, prin aceasta, un nou aspect al „donjuanismului” pe care estetica pitorescului îl implică. Cel care vede într-o pajişte un Gainsborough nu poate pretinde că are intuiţia acelei pajişti: el omagiază doar un Gainsborough imaginar. Pitorescul e faţă de natură ceea ce „livrescul” e faţă de cultură: o experienţă mediată, lipsită de spontaneitate, un mod de a abandona realitatea lucrurilor de dragul unei „Arcadii” improvizate. Altfel spus, pitorescul e un mod de a înşela natura cu picturalitatea, un mod de a o trăda. Pentru a fi pitorească, natura nu are dreptul să fie ea însăşi. Ea trebuie neapărat să arboreze „acel fel de frumuseţe care ar arăta bine într-un tablou”.[340] Faţă de acest preţios imperativ, sensul secund al „pitorescului” apare contradictoriu. Căci el acoperă – cu extremă largheţe – întreaga sferă a *agreabilului greu de clasat* la una dintre celelalte rubrici ale esteticii tradiţionale. Orice poate fi pitoresc: urâtul, exoticul, amuzantul,

surprinzătorul. S-ar spune că pitorescul – astfel înţeles – e şansa estetică a tuturor realităţilor care au pierdut cursa frumuseţii, fără a ieşi însă definitiv din joc. El preia ceea ce frumosul respinge, dar ceea ce totuşi, din punct de vedere formal, rămâne semnificativ. Pitorescul e „restul" frumosului, debaraua lui. În ce raport este el atunci cu sublimul lui Burke? întâi, spre deosebire de sublim, pitorescul nu are înălţimea categorialului, ci doar pe aceea a „cazului particular". El nu concurează frumosul; îl nuanţează numai. Caracterizat, e drept, de aceeaşi *roughness* („asperitate") care defineşte şi sublimul, pitorescului îi lipsesc „terifiantul", „bizarul", „fantasticul". E sublim căzut în minor, în „uzual". Dinaintea lui nu ţi se poate tăia respiraţia. „Sublimul" e atributul optim al lui Don Quijote. Îi rămâne lui Sancho Panza să fie „pitoresc". În aceeaşi ordine de idei, putem socoti sublimul ca pe o determinare a spiritului *baroc*, în vreme ce pitorescul corespunde *rococoului*; este, adică, un baroc efeminat, o „sublimitate sentimentalizată", cum spune, într-un excelent eseu, Wylie Sypher.**341** Pitorescul – adaugă Sypher – caută „fascinaţia sublimului, dar fără a implica, asemeni lui, abandonarea de sine" (*the excitement of the sublime, without its abandon*). Pitorescul e felul secolului al XVIII-lea de a reflecta barocul.

Pornind de la accepţiunea aceasta secundă a pitorescului, teoreticienii generaţiei de după Gilpin, Richard Payne Knight mai ales, vor şti să pună în discuţie probleme care anticipează – cum vom vedea – câmpul de preocupări al impresionismului. Dar, în imediatul practicilor grădinăreşti din jurul lui Gilpin, greutate nu are decât accepţiunea primă a pitorescului: regândirea naturii după criteriile pictorului. Se poate vorbi, în acest caz, de un autentic „sentiment al naturii"? Sau avem mai curând de-a face cu o afectată critică a ei, cu o atitudine decis reformatoare, foarte apropiată, dacă nu identică în spirit, cu acel *plaisir superbe de forcer la nature* („plăcerea

superbă de a constrânge natura”) invocat de Saint-Simon în legătură cu stilul parcurilor de la Versailles? Aplicate, principiile lui Gilpin[342] justifică întreaga modă a „îmbunătăţirilor”, a „corecturilor” la care e supus peisajul de-a lungul veacului al XVIII-lea englez. Alături de textele lui Whately (sau Wheatley)[343], Horace Walpole[344], William Mason[345], cele ale lui Gilpin constituie o discutabilă teorie a naturii trucate, care, de la o vreme, nu va mai putea evita resursele de autoironie ale spiritului englez. În 1812, de pildă, William Combe va compune o amuzantă satiră, *Tour of Dr. Syntax in Search of the Picturesque* („Excursia dr. Syntax în căutarea pitoresculuı”), în care „Dr. Syntax” e o caricatură a lui Gilpin însuşi. Iată-l perorând:

I’ll make a Tour, and then I’ll write it…I’ll ride and write, and sketch and paint, And thus create a real mint;I’ll prose it here, I’ll verse it thereAnd picturesque it ev’rywhere…

Sau altundeva:

And though a flimsy taste may flout it…As my time shall not be lost, I’ll make a drawing of the Post. There is something picturesque about it:’Tis rude and rough, without a glossAnd well covered o’er with moss;And I’ve a right – (who dares deny it?) – To place you group of asses by it. Ay! This will do! And now I am thinkingThat self-same pond where Grizzle is drinking;If hither brought, twould better seem, And faith, I’ll turn it to a stream;I’ll make this flat a shaggy ridgeAnd o’er the water throw a bridge…Thus, though from truth I haply errThe scene preserves its character.[346],[347]

Moda care a putut fi astfel ridiculizată începuse să câştige teren încă înainte de mijlocul veacului. În *Common Sense* din 1739, se putea citi: „Astăzi, oricine, oricât de mare sau de mică i-ar fi averea, e veşnic pe cale «să aranjeze câte ceva pe domeniul lui» (*is doing something at his Place*), cum spune o expresie la modă: cu greu

întâlneşti pe cineva care, după schimbul uzual de amabilităţi, să nu te informeze că tocmai e *in Mortar and moving of Earth*, termenii curenţi pentru «a clădi» şi «a grădinări». Un spaţiu deschis, un râu serpentinat şi o pădure au devenit necesităţi absolute ale vieţii, fără de care până nici cel mai sărăntoc *Gentleman* nu crede că poate face o bună impresie în ţinutul său.”**348** Personajul-emblemă al acestei manii, cel mai „pitoresc” autor, poate, de grădini pitoreşti, e un anume Brown, poreclit „Capability”, pentru că, de îndată ce vedea un parc neprelucrat după principiile sale, exclama: parcul acesta e plin de posibilităţi (*capabilities*). Anecdotica adunată în jurul acestui dezlănţuit *improver* e caracteristică. Admirând odată un fir de apă pe care tocmai îl „amenajase”, va fi fost auzit spunând: „Tamisă, Tamisă, n-o să mi-o ierţi niciodată!”**349** Pe bună dreptate, Richard Owen Cambridge, excedat de meliorismul incorigibil al lui Brown, a găsit de cuviinţă să-i spună, mai mult în serios decât în glumă: „Sper să mor înaintea dumitale; aş vrea să văd cerul înainte să apuci să-l îmbunătăţeşti.”**350**

În acelaşi spirit cu Brown se afirma şi un alt „specialist”, Humphrey Repton, care avea mare succes umblând din castel în castel cu ale sale *livres rouges* (albume cu desene după natură, acoperite cu o foiţă transparentă pe care se adăugau „înfrumuseţările” necesare). Pentru a colora imaginea acestei preţiozităţi mondene, Christopher Hussey citează din *Scots Magazine* (1767) descrierea grădinilor unui oarecare Tyers din Vauxhall, care mersese cu ambiţia manipulării naturii până la a dori să o transforme într-o „grădină de idei”, într-un parc moralizator, plin de aluzii filozofarde. Fiecare alee devenea emblema unui sentiment sau a unei idei pilduitoare. Exista, astfel, o „Vale a Umbrei Morţii”, decorată cu relicve sacre, cu coşciuge în loc de coloane şi cu hârci presărate ici-colo *agreeably* („în mod atrăgător”). Dar nu numai exterioarele sunt amenajate „pitoresc”. În

1752, sala în care urma să aibă loc un bal irlandez e descrisă astfel de Mrs. Delany[351]: „Camera reprezintă o pădure, aşa încât în mijloc e destul loc pentru treizeci de perechi de dansatori; la un capăt al sălii, se află un portic pe coloane dorice, decorat cu coşuri de flori şi cu lumânări de ceară verde, din care, de aceea, nu vezi decât flacăra”. Nu lipseşte nici un mic templu gotic şi un „*grotto*”, *extremely well expressed* („extrem de bine realizat”), în care stau muzicanţii îmbrăcaţi în păstori. Copacii sunt copaci adevăraţi, dar cu frunze artificiale…

Nu e nevoie să multiplicăm exemplele de acest fel pentru a completa portretul unei etape a gustului european, a cărei analiză ar oferi un foarte variat material studiilor, atât de numeroase astăzi, asupra *kitsch*-ului. E, de altfel, uşor de înţeles că până şi contemporanii fenomenului au sfârşit prin a se declara iritaţi de tot mai suspectele sale manifestări. În chiar tabăra grădinarilor, de pildă, apar reacţii mai mult sau mai puţin vehemente la adresa liniei Brown – Repton. Îl vom invoca, în acest sens, pe William Chambers[352], care, umblat prin Orient, propunea societăţii engleze (cu indiscutabil succes, de vreme ce ajunsese grădinarul prinţesei de Wales şi apoi profesorul de desen al fiului ei, viitorul George III) un stil grădinăresc mai ponderat, de „autentică” inspiraţie răsăriteană. Influenţa lui Chambers va fi însă mai puternică pe continent decât în Anglia[353], aşa încât adversarii lui au putut rămâne încă multă vreme în graţiile snobilor. Dar şi în calea unor polemişti de mai mare calibru decât Chambers. Doi dintre ei constituie laolaltă ultimul şi cel mai interesant episod al epopeii eroi-comice pe care o urmărim: erau doi amatori de artă, vecini de moşie şi amici, amândoi călătoriţi prin Italia, amândoi *Whigs* şi amândoi veleitari într-ale esteticii: Uvedale Price şi Richard Payne Knight. Cu ei, *la querelle du pittoresque* (expresia e a lui Mayoux) îşi atinge apogeul.[354]

Price publică, în 1794, un *Essay on the Picturesque*

îndreptat împotriva lui Repton. Repton – e de părere Price – greşeşte de două ori: mai întâi, „înfrumuseţând" prea mult şi încă într-o manieră care tinde să recadă în pedanteria grădinilor franco-olandeze, şi apoi neţinând seama, în zelul său de practician, de lecţia picturii. Arta grădinăritului trebuie să-şi ia drept model pictura de bună calitate (prototip: Claude): „După cum cel care nu studiază decât arta are un gust limitat, cel care se concentrează doar asupra naturii are un gust vag şi indecis."[355] Nicăieri, poate, ca în această expresie nu se declară mai făţiş distanţa de principiu a teoriei pitorescului faţă de orice genuin sentiment al naturii. Natura, singură, e barbară. Pe de altă parte, frumuseţea, singură, e insipidă. Pitorescul trebuie să i se adauge ca o mirodenie acidă, ca sarea-n bucate. Nu să „înfrumuseţezi" (ca Repton) e scopul, ci să condimentezi. Să obţii *variety* şi *intricacy*. Pitorescul are drept efect faptul de a stârni şi întreţine curiozitatea.[356] Pentru aceasta, el are nevoie de o organizare *succesivă* a impresiilor, de un lanţ crescător de „surprize" optice, în vreme ce frumosul se întemeiază pe armonia părţilor sale, percepute simultan.[357] Distincţia aceasta trebuie reţinută, căci ea e un prim element al unei suite la capătul căreia Price şi Knight apar ca precursori, insuficient adânciţi încă, ai mentalităţii impresioniste.[358] Pentru Uvedale Price, pitorescul are mai curând sensul prim pe care i-l acordase Gilpin: acela de *agreeable in a picture*.[359] El propune mereu grădinarului „modele": Claude Lorrain, Rubens, Teniers, Steen, Van Ostade etc. Pe de altă parte, şi celălalt sens al termenului – de asemenea semnalat de Gilpin în 1768 – îi e familiar: există obiecte şi împrejurări pitoreşti în sine. Un templu grec – frumos la origine – devine, în ruină, pitoresc. Satan în cerul începuturilor sale cuminţi e frumos, în cădere e pitoresc. Goticul e pitoresc, împreună cu autumnalul, întunecatul, îmbătrânitul. Dimpotrivă, prospeţimea, limpiditatea, primăvăratecul sunt frumoase.[360] În acest sistem de

opoziţii, pitorescul se recomandă ca un soi de „romantism vizual”.[361] Dar romantismul său e echivoc totuşi, în măsura în care trimite către modele mai curând clasicizante (din specia „peisajului ideal” al veacului al XVII-lea).

În acelaşi an cu eseul lui Price, apare poemul în versuri al lui Knight, intitulat *The Landscape*.[362] Într-o lungă notă la a doua sa ediţie, Knight angajează cu vecinul său din Herefordshire o amicală dispută privitoare la sensul ultim al pitorescului. „Pitorescul” este, la Price, în chip arbitrar „categorizat”. El pare a decurge din calităţi imanente obiectelor contemplate. Or, spune Knight, nu există „obiecte pitoreşti”, ci „viziune pitorească”. Mai exact, orice dat al realului poate fi resimţit drept pitoresc în clipa în care îl abordăm dintr-un unghi anumit: un unghi strict *optic*. A fi sensibil la pitorescul lucrurilor înseamnă a le putea consuma *numai* forma, ruptă de orice conotaţie extraformală. În orice caz, a separa insistent „pitorescul” de „frumos” devine futil. Ele nu sunt diferite: *devin* diferite în funcţie de atitudinea noastră faţă de ele. Un obiect „frumos” poate fi discutat în termenii „pitorescului” de îndată ce îl considerăm în exterioritatea formei sale. Invers, un obiect pitoresc capătă atributele frumuseţii dacă, încetând a fi degustat strict senzorial, e aşezat într-o mai largă reţea asociativă. Teoria lui Knight pare să fi profitat de pe urma unei lucrări pe care Archibald Alison o tipărise cu patru ani înaintea poemului său.[363] Nimic – spunea Alison – nu place în sine. Orice obiect stârneşte plăcere sau neplăcere după cum el provoacă în noi asociaţii de un tip sau altul. Am putea vorbi, cu tolerabilă aproximaţie, despre un anumit kantianism ţinând de „spiritul vremii”. Calităţile estetice ale lucrurilor nu le aparţin. Frumuseţea lor e întotdeauna *pulchritudo adhaerens*, un conglomerat de senzaţii şi categorii subiective. Lui Knight nu-i va rămâne decât să spună: orice frumuseţe în afară de cea pitorească e *asociativă*. Doar

pitorescul e plăcere optică pură, născută printr-un fenomen de *disociere*. El se instituie acolo unde vizualitatea anulează toate celelalte registre ale empiricului (tactilitate, olfactivitate etc.) şi, cu atât mai mult, acolo unde empiria vizuală anesteziază orice criteriu eticist, psihologic etc. Explicabil printr-o asemenea atitudine faţă de real, pitorescul se recomandă ca o variantă a estetismului. În acelaşi timp însă, el pare să întruchipeze gestul originar al oricărui pictor: convertirea unui real sinestezic într-o construcţie strict vizuală, izolarea elementului formal, singurul reprezentabil într-un tablou, din spectacolul polifon al lumii. Această categorică supralicitare a ochiului pe care teoria lui Knight o implică ne îndreptăţeşte să o socotim cu adevărat revoluţionară în planul evoluţiei europene a ideilor estetice. Ea nu va fecunda universul concret al stilurilor decât abia în a doua jumătate a veacului următor, la impresionişti. Mai mult decât atât, ea trimite cu gândul la *teoria purei vizualităţi* pe care Konrad Fiedler o va consolida în târziul secolului al XIX-lea, punând temeliile unei înţelegeri a formei şi a raporturilor artei cu zona cunoaşterii, de pe urma căreia va beneficia întreaga gândire artistică a secolului al XX-lea. „Pitorescul – recunoaşte Hussey**364** – poate fi văzut ca un prim pas pe drumul către valorile esteticii abstracte.”**365**

Uvedale Price ia în serios provocarea polemică a lui Knight şi, în 1801, publică drept răspuns un *Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful*.**366** De fapt, „dialogul” se încinge între trei personaje: Howard (omologabil lui Knight), Hamilton (Price însuşi) şi „un filistin”, reprezentant al „bunului-simţ” profan (Mr. Seymour). Hamilton – Price îi reproşează lui Howard – Knight o abuzivă „subiectivizare” a conceptelor. Există obiecte „pitoreşti” în sine. Ele nu au aceleaşi calităţi cu cele frumoase (fiind doar *altfel* contemplate – cum pretinde Knight), ci un alt tip de calităţi. Se invocă o

distincţie a lui Marcus Aurelius (*the herald of the picturesque* – „vestitorul pitorescului” – proclamă emfatic Price) între lucruri „frumoase la privit” (*kalá*) şi altele „plăcute ochiului” (*eueidía*), fără a fi totuşi frumoase: smochinele prea coapte de pildă, sau măslinele crăpate.**367** O dată mai mult, pitorescul apare drept un rafinament al „ochiului artist”. El are ceva din acea *beauté louche* („frumuseţe echivocă”) savurată mai târziu de Baudelaire, sau de Sainte-Beuve (*Moi, j’aime en deux beaux yeux un sourire un peu louche…*)**368**. Alături de Marcus Aurelius, e citat şi Erasmus: *„…quae natura deformia sunt plus habent et artis et voluptatis in fabula*”**369** („cele ce sunt prin natura lor diforme câştigă, când sunt povestite, atât în meşteşug, cât şi în desfătare”). Price pare extrem de sigur de părerile sale. El şi le consolidează şi nuanţează cincisprezece ani la rând, oferindu-le publicului într-o variantă definitivă în 1810.**370**

Între timp însă, Knight nu-i rămâne dator: în 1805, el reia disputa, într-un *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, sistematic împărţit, după buna tradiţie engleză, în trei secţiuni: *Of Sensations* („Despre senzaţii”), *Of Associations of Ideas* („Despre asociaţiile de idei”) şi *Of Passions* („Despre pasiuni”). Punctul său de vedere e neclintit. Citatelor lui Price el le opune autoritatea lui Hume: „Frumosul nu e o calitate aparţinând lucrurilor însele. El există mai curând în cugetul care le contemplă, şi cugetul fiecăruia percepe un alt fel de frumuseţe.”**371** Tot astfel, nici pitorescul nu e o calitate obiectivă. Cuvântul nu are utilitate decât în sensul lui cel mai comun (*appropriate to painting* „adecvat picturii”)**372**, evocând, e drept, chiar şi la acest nivel, o superioară înţelegere a picturii: ea „imită numai calităţile vizibile ale corpurilor, separându-le de toate celelalte”.**373** Iată de ce putem admira într-un tablou lucruri (un bou jupuit, de pildă) care, în realitate, nu ne fac nici o plăcere. Cu alte cuvinte, asemenea lucruri nu ne fac plăcere *decât* în măsura în

care ele sunt *doar văzute*, şi nu „trăite” în contextul lor integral. Pentru ca ceva să fie „frumos”, senzaţia optică trebuie, dimpotrivă, să se combine cu o informaţie mentală sau afectivă: când spunem „sân frumos”, nu forma lui pură ne place: o formă riguros asemănătoare cu a sa, dar transferată într-o altă materie şi smulsă din contextul feminităţii încetează să ne mai seducă.**374**

Ajunsă, prin duelul Price – Knight, în anii dintâi ai secolului al XIX-lea, controversa pitorescului va părăsi treptat scena actualităţii teoretice, lăsând încă o urmă adâncă în carnea sensibilităţii europene. Am putut constata valoarea anticipativă a acestei controverse şi învestirea ei de a aduce un spor de nuanţă în tabelul „categoriilor” estetice settecentiste. Frumosul e relativizat, gustul public e obligat să accepte subtilităţile neregulatului, legile surdinării legii, domeniul „vizualităţii” e perceput nu numai în ambianţa celorlalte facultăţi senzoriale, ci în specificitatea şi autarhia sa. Dar natura? Ştim, la capătul aventurii pitorescului, ceva esenţial despre ea? Că e de respectat *in puris naturalibus*? Că regia degradării ei depăşeşte rigorile criteriilor curente? E, poate, prea puţin. Şi suntem aproape înclinaţi să dăm dreptate lui Shelley, care, într-o scrisoare către Peacock, din 1821, spunea: „să nu facem şi noi ca marii întemeietori ai pitorescului, Price şi Payne Knight, care, asemenea unor câini de vânătoare prost dresaţi, lătrau unul la altul ori de câte ori nu erau în stare să prindă iepurele.”**375** Fraza lui Shelley poate deveni foarte expresivă nu numai cu aplicare la împrejurarea particulară a controversei pitorescului. *Metafora vânătorii*, care în mediul englez nu este, de altfel, o simplă metaforă – are forţă caracterizantă pentru o largă secţiune a dialogului european cu natura. Ne comportăm adesea, în acest dialog, ca nişte donjuaneşti vânători de privelişti. Hăituim păduri, brutalizăm pajişti, domesticim ape şi, în acest iureş devastator, ne place să vedem o sănătoasă adeziune la „viaţa naturii”, la ceea ce în ea e

„grandios” şi „echilibrant”. Ştiinţele şi vilegiatura reprezintă momentul vânării propriu-zise, iar pictura de peisaj şi grădinăritul pe acela al preparării savante şi al consumării vânatului. Ce aflăm totuşi despre natură, când simţurile noastre, ca nişte ogari isterizaţi, gonesc pe coclaurii ei? Ce ştie vânătorul despre viaţa animală, dincolo de faptul că e naivă, speriată şi devorabilă?

6. Pitorescul şi spiritul britanic

Într-o carte, ea însăşi pitorească (*The Englishness of English Art*), Nikolaus Pevsner găseşte o convingătoare serie de coincidenţe între „specificul englezesc” şi datele caracteristice ale teoriei pitorescului.**376** Până şi clima insulei britanice e invocată drept cauză posibilă a unei anumite concepţii despre natură: o climă „prea caldă ca să te ţină în casă şi prea răcoroasă ca să-ţi îngăduie să leneveşti, o dată ce ai ieşit afară. De aici sporturile englezeşti, grădinăritul englezesc etc”. Înclinaţia spre neregulat şi nelegiferabil – încurajată de estetica pitorescului – e pusă în legătură şi cu profilul politic pe care englezii şi l-au constituit. Sunt invocate „toleranţa” engleză şi gustul englez pentru libertate. Încă din 1598, Hentzner, un turist german, observa că Albionul „nu suportă nimic care seamănă a sclavie”. Lui Thomson, libertatea insulară îi apare opusă predispoziţiei spre centralizarea puterii a societăţii franceze. Iar George Mason, în 1768, atribuie naşterea grădinilor peisagistice englezeşti unui autohton spirit de „independenţă în materie de gust, religie şi guvernământ”.**377** Comentând un poem de epocă (*The English Garden*, 1781), Hussey atestă şi el, ca pe o treime sacră a Angliei: Biserica, Statul şi Parcurile.**378** Este într-adevăr demnă de luat în seamă deplina coerenţă dintre moravurile politice şi culturale ale lumii bune din Anglia secolului al XVIII-lea şi aparatul teoretic care, în jurul conceptului de pitoresc, constituie programul activităţilor grădinăreşti. Simţul aristocratic al

răgazurilor, cosmopolismului dublat totuşi de o nedisimulată suficienţă naţională (*Italian light on English Walls* – i se părea lui Cowper, poetul preferat al lui Constable, formula ideală a bunului-gust plastic**379**), imensul dozaj de afectare cheltuit pentru obţinerea spontaneităţii sunt, toate, semnele unui „geniu al locului" pe care nu întâmplător Pope îl instituie ca normă (*Consult the genius of the place in all...* „Ia seama mereu la spiritul locului"). Faptul însuşi că o teorie a naturii nemediate se conturează şi se dezvoltă într-un veac ale cărui cuvinte de ordine sunt *Virtuoso, Connoisseur, Man of Taste* („Om de gust") demonstrează în ce măsură cultul purei naturi e o temă culturală între altele.**380** Cât despre instaurarea picturii ca *mater artium*, ca *the true virtuoso science* cum îi spunea Shaftesbury („adevărata ştiinţă a *virtuoso*-ului"), ea nu trebuie să ne inducă în eroare. Pictura nu e nici ea un criteriu purisim. Căci cei mai mulţi o judecă prin raportare la literatură sau la feluritele mode consacrate de „spiritele alese".**381** Că pitorescul e mai acasă în Anglia decât oriunde, au înţeles şi continentalii. „Pitorescul ne vine din Anglia – spunea Stendhal – un peisaj frumos face parte din religia şi din aristocraţia oricărui englez."**382** În acelaşi spirit, Voltaire nota, cu un veac mai devreme, că geniul poetic al englezilor seamănă cu un arbore care creşte „după capriciu, în afara regulilor"**383**, aşadar în totală conformitate cu metabolismul pitorescului. Anglia este deci pitorească, şi pitorescul este englez: aproape londonez uneori. Contemplând clădirea Parlamentului sau „St. Pancras Station" sau „The Law Courts", Christopher Hussey scrie: „Aceste clădiri, deşi neatrăgătoare în detaliu, se integrează în mod pitoresc ambianţei lor şi, în ceaţa albăstruie a iernilor londoneze, iradiază întregul mister romantic (*all the mystery of romance*), întreaga complicaţie (*intricacy*) şi varietate pe care le dorea Reynolds."**384**

Şi totuşi, tocmai pentru că e britanic, pitorescul nu

poate comunica cu natura, în afara oricărei convenţii. Oricât de mult ar căuta surpriza, misteriosul, diversul, el nu merge până la a scăpa din vedere confortul sau utilitatea. Încât s-ar putea spune că reacţia britanică la peisaj e, întru câtva, una de neparticipare metodică. E ştiinţa de a te simţi bine fără să-ţi pierzi capul. Suntem, cu alte cuvinte, în limitele unei mentalităţi care şi-a făcut în asemenea măsură din convenţie o a doua natură, încât, atunci când exaltă naturaleţea, nu face decât să regăsească convenţia. Să adăugăm la aceasta experimentul incorigibil al unui popor care, mereu dispus să înţeleagă lumea ca pe un loc navigabil, uşor de cucerit cu busola şi sextantul, confundă necontenit spiritul contemplativ cu spiritul de observaţie. Iată, spre exemplificare, cum începe un autor englez o carte, foarte utilă de altfel, intitulată *Scenery and the Sense of Sight* („Priveliştea şi simţul văzului"): „Pentru a privi în mod avantajos fenomenele răsăritului de soare, am închiriat o cameră cu balcon la etajul doi al unui hotel care permitea o bună perspectivă spre est... Muntele era la patru mile distanţă şi se înălţa cu aproximativ 2° deasupra nivelului ochilor."**385** După părerea aceluiaşi autor, trei feluri de calităţi sunt imperios necesare „cultului" pentru peisaj: atletice, contemplative şi ştiinţifice.**386** Contemplativul pur ar ocupa, aşadar, abia o treime din complexul de instrumente şi dispoziţii lăuntrice cu care e întâmpinată natura, celelalte două treimi vizând mai degrabă oarecare aptitudini sportive, precum şi o formă de curiozitate, convertibilă în spirit ştiinţific, investigator. Igienă şi interes pentru lumea exterioară, iată „cauzele finale" ale peisajului, aşa cum e el înţeles în mediul englez. „Nu Sybaritul, ci Spartanul e adevăratul epicurean al naturii" – conchide Vaughan Cornish în lucrarea din care am citat adineaori.**387**

Dacă însă „specificul englez" ar explica integral fenomenul teoretic al pitorescului, e de presupus că el n-ar

fi trecut niciodată Canalul Mânecii. Or, după 1770, Europa continentală adoptă masiv moda insulară a grădinilor peisagistice (*landscape gardens*), aderând, prin aceasta, şi la temeiul lor doctrinar. În 1775, un oarecare Michel-Paul-Gui de Chabanon putea chiar să publice un text intitulat *Epître sur la manie des jardins anglais* („Epistolă asupra maniei grădinilor engleze"). Ele fuseseră aduse în Franţa încă de pe vremea lui Montesquieu**388** şi se înmulţiseră apoi, luându-şi ca îndreptar cartea din 1770 a lui Whately, *Observations on Modern Gardening*. Abatele Delille ezita, la 1782, între parcul de tip englez, *de la nature amant respectueux* („iubitor respectuos al naturii"), şi cel francez, *despote orgueilleux* („despot trufaş"):

*Je ne décide point entre Kent et Le NôtreL'un content d'un verger, d'un bocage, d'un boisDessine pour le Sage, l'autre pour les rois.**389**,**390***

Există, fireşte, şi unele rezistenţe. Madame de Genlis protestează împotriva acelor *froids jardins à l'anglaise* („reci grădini de tip englezesc"), imitate de toată lumea. La rândul lor, englezii declară că nimeni nu se pricepe să-i imite cum trebuie. Lui Walpole, care vizitase Franţa în 1771, îi displăcuse „ferma ornată" a lui Claude Henri Watelet. Elizabeth Manwaring aminteşte şi rezervele unui Arthur Young faţă de grădinile englezeşti ale Mariei Antoinette. Dar, dincolo de asemenea mărunte iritări locale, moda pitorescului se instituie ca o modă de anvergură europeană. După Franţa, ea cucereşte Germania şi Italia.**391** Ceea ce înseamnă că, în alcătuirea intimă a duhului european exista, poate dintotdeauna, o anumită apetenţă pentru înţelegerea naturii ca esenţialmente pitorească: o apetenţă, o disponibilitate pe care Anglia secolului al XVIII-lea n-a făcut decât să o readucă în discuţie. Pentru a identifica obârşiile acestei disponibilităţi, trebuie să invocăm, credem, Antichitatea greco-romană, şi, în ultimă instanţă, mediul alexandrin.

7. Natură şi alexandrinism

Că germenii grădinilor „pitoreşti” din secolul al XVIII-lea sunt de căutat în lumea antică, s-a spus în repetate rânduri. „Grădinile romane, evocate de autorii romani (îndeosebi în *Scrisorile* lui Pliniu cel Tânăr), reprezentate pe fresce, continuate uneori, în Occident, de către tradiţia italiană sau provensală şi, în Orient, de grădinile persane sau «arabe», au exercitat o influenţă directă asupra celor moderne” – constată un specialist de talia lui Pierre Grimal.**392** De altfel, chiar în cuprinsul veacului al XVIII-lea, conştiinţa acestei filiaţii ajunsese a se exprima în modul cel mai limpede cu putinţă. Îndărătul influenţei romane, se percepea nu atât influenţa „paradisurilor” persane, cunoscute în ambianţa mediteraneană ca urmare a cuceririlor lui Alexandru cel Mare, cât un model grecesc, ilustrabil prin pasaje literare celebre. „Homer – se spune într-un text din 1718 – va întări gustul grădinarului pentru grandoare, făcându-l să aprecieze, cu timpul, pădurile uriaşe, stâncile diforme şi prăpăstiile.”**393** Addison socotea că grădina casei sale de la Bilton era „de tip pindaric” (*altogether after the Pindaric Manner*)**394**, iar Robert Castell, studiind locuinţele antice, amintea grădinile „mixte” (adică îmbinând „regulatul” cu „neregulatul”) ale lui Pliniu.**395** Despre omagiul adus de Price lui Marcus Aurelius am vorbit deja.**396** Rămâne să atragem atenţia şi asupra împrejurării – caracteristice – că Richard Payne Knight, dincolo de preocupările sale estetice, afişa un interes sistematic, dublat de o competenţă de prim ordin, pentru arheologia clasică. Disertaţia sa intitulată *Symbolical Language of Ancient Art and Mythology* („Limbajul simbolic al artei şi mitologiei vechi”) (1818) este, astăzi încă, utilizabilă, ca şi foarte modernul său *Discourse on the Worship of Priapus and its Connection with the Mystic Theology of the Ancients* (1786) („Discurs despre cultul lui Priap şi despre raporturile lui cu teologia mistică a celor

vechi”)**397**. Paralelismul dintre gustul pentru pitoresc şi gustul pentru lumea veche este, prin urmare, o realitate uşor de exemplificat. Ernst Gombrich găseşte, nu întâmplător, în Vitruviu sursele peisajului „ideal”, ca şi pe acelea ale peisajului îndrăgit de ghidurile „turistice” ale veacului al XVIII-lea.**398** Peisajul ideal ar corespunde decorului tragic, iar cel „pitoresc” decorului comic sau satiric. Iată tot atâtea fapte capabile să demonstreze existenţa unei anumite afinităţi între sentimentul „păgân” al naturii şi teoria pitorescului. Raportată la originea ei antică, teoria aceasta îşi dezvăluie încă o dată caracterul strict *cultural*, afectarea livrescă. Căci natura antică nu apare niciodată în chip nud, degajată de orice intruziuni antropocentrice. Şi deşi, în perioada alexandrină, când ea capătă configuraţie plastică (în frescele cu grădini pictate ale stilului II pompeian sau în faimoasele „peisaje odiseene”), prezenţa naturii semnifică tocmai abandonarea primordialităţii umanului şi deschiderea curiozităţii pentru paraumanitate, ea rămâne totuşi marcată de „măsura tuturor lucrurilor”, de omenesc. Alexandrinismul nu găseşte natura ca pe un nou *centru* al realului, apt a uzurpa situaţia – centrală până atunci – a omului, ci ca pe o *periferie* a realului, abia în stare să consoleze spiritele pentru pierderea adevăratului centru. Natura nu e locul unei regrupări de forţe, al unei redescoperiri a fiinţei din altă perspectivă decât cea „clasică”. Ea e doar adăpostul unui *otium* retrospectiv, al resemnării; e cel din urmă confort posibil şi ultimul refugiu al Logos-ului, după ce el fusese dislocat din alcătuirea minţii omeneşti. Tipică, în acest sens, va fi fost grădina lui Cicero de lângă vila sa de la Tusculum. Ea se compunea din două zone de plimbare, amenajate pe două terase.**399** Uneia îi spunea – în amintirea lui Platon – „Academia”, şi celeilalte – în amintirea lui Aristotel – „Lyceul”. Nu este acesta prototipul nenumăratelor „grădini de idei” ale veacului al XVIII-lea? Şi nu stă acest prototip sub întregul echivoc al

pitorescului? Căci el nu descătuşează natura, ci o *citează*. Nu o cultivă ca pe un prilej de transfigurare, ca pe un „în sine”, ci ca pe scenografia unei amintiri. Pentru alexandrinismul istoric, ca şi pentru alexandrinismul în sens larg în care includem problematica pitorescului, natura nu e un dat ce trebuie integrat existenţial, ci doar unul ce trebuie *valorificat*. În mod paradoxal, *otium*-ul pe care ea îl îngăduie se împleteşte cu un subtil utilitarism: un utilitarism de coloratură intelectuală, care încununează utilitarismul mai puţin sofisticat, mai concret al peisajului prealexandrin. Peisajul antic e o formă de „interes pentru natură”, echivalând cu gustul modern pentru „frumuseţea funcţionalului”. Cât despre amatorul de pitoresc, el este, nu o dată, ca şi strămoşul său, un personaj fericit să ştie că poate admira, într-o unică mişcare sentimentală, utilitatea şi farmecul „naturii-mumă”. „Economiei rurale – spune, în acest spirit, un englez, către 1800 – trebuie să îi adăugăm ornamentul rural. Astfel vom fi nu doar bogaţi, dar şi respectabili.”**400**

Colaborarea agreabilului cu confortabilul sau cu productivitatea agricolă fusese proclamată şi de John Ruskin ca trăsătură specifică a peisajului antic. El dădea ca exemplu descrierea grădinilor lui Alcinous din cântul al VII-lea al *Odiseii* (v. 112–135).**401** O confirmare impunătoare a acestei opinii vom găsi însă într-una dintre cele mai frumoase pagini din scrierile platonice: în *Phaidros*.**402** Dialogul acesta despre frumuseţe începe cu o aşezare în natură. Socrate îşi invită prietenul mai tânăr la o plimbare de-a lungul râului Ilissos, în căutarea unui loc prielnic reflexiei (229 a). Cei doi umblă desculţi, ceea ce suspendă, de la bun început, ifosul academic şi dezadaptarea citadină faţă de priveliştea parcursă. „Ce fermecător, ce curat, ce limpede este acest mlădios fir de apă!” – exclamă Phaidros. „Şi malurile sale, ce potrivite sunt pentru hârjoana fetelor” (229 b). Hârjoana fetelor pare, aşadar, pentru tânărul interlocutor al lui Socrate,

încununarea însăşi a peisajului. Peisajul adevărat e peisaj „cu figuri”, peisaj înviorat de prezenţă umană. Este expresia tipică a antropocentrismului grec, a tendinţei greceşti spre personificare. Ruskin o percepuse de asemenea când demonstra că, mai mult decât râurile, grecii iubeau duhul apelor, spiritele riverane cu înfăţişare omenească.**403** Iar la începutul secolului al XIX-lea, Deperthes încă gândea greceşte când deplângea înlăturarea, din unele peisaje, a figurilor, „a căror prezenţă e singură în stare să dea viaţă deşertului campestru”.**404** Dar să urmărim mai departe plimbarea lui Socrate, în tovărăşia lui Phaidros. Locul cel mai potrivit pentru meditaţie şi dialog e identificat. Socrate e acela care îi inventează virtuţile (230 b–230 c): dar inventarul său are drept criteriu nu agreabilul pur şi simplu, nu frumosul autonom, ci agreabilul confortabil, adecvarea locului la rostul pe care omul i-l atribuie: platanul e omagiat pentru umbra sa, adierea vântului pentru „dulceaţa” ei „bună de respirat”; în sfârşit, pajiştea e admirabilă pentru că uşoara ei înclinaţie e ideală pentru odihna trupului şi pentru o optimală poziţie a capului. *Topos*-ul naturii *ospitaliere* (*locus amoenus*), în jurul căruia peisajul european a gravitat atât, îşi află, în aceste rânduri, o inimitabilă ilustrare. „Ospitalier” înseamnă însă nu numai dătător de confort, dar şi discret, neutru, pasiv. Natura „primitoare” e o natură în care te simţi atât de bine, încât poţi face abstracţie de ea: cu alte cuvinte, ea te întâmpină cu o graţie în acelaşi timp binefăcătoare şi inexpresivă: nu te instruieşte, nu te bruschează, nu te mută în alt district ontologic. Iată de ce Socrate – şi, împreună cu el, o largă rubrică a peisagismului european – poate pretinde că „nu câmpiile şi arborii mă pot învăţa ceva, ci mai curând oamenii de prin oraşe” (230 b). E un fel de a spune că orice plimbare prin „pitorescul” naturii sfârşeşte cu o reintrare în cetate şi, în cel mai bun caz, cu un „tratat despre pitoresc” scris englezeşte, la focul căminului, cu

opuri greceşti şi latine de jur-împrejurul fotoliului.

Note

226. Cf. *supra*, cap. I, 6, c.

227. Kuo Hsi, *An Essay on Landscape Painting* (*Lin Ch'üan Kao Chih*), trad. engl. Shio Sakanishi, London, 1935, p. 32.

228. O bună descriere a grădinii chinezeşti tradiţionale – în contrast cu cea engleză – se poate găsi în Tsuyrshi Tamura, *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo, 1936, pp. 13 şi urm.

229. *Apud* H. F. Clark, „Eighteenth Century Elysiums. The Role of «Association» in the Landscape Movement", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 6 (1943), p. 180.

230. Cf. *ibidem*, p. 166, nr. 5, şi Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, 1973, p. 110.

231. Pentru detalierea informaţiei privitoare la raporturile sino-europene în veacul al XVIII-lea, se vor consulta, alături de lucrarea lui Sullivan citată mai sus, următoarele studii: Henri Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910; J. Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle*, Paris, 1911; A. Reichwein, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925; Eleanor von Erdberg, *Chinese Influences on European Garden Structures*, Cambridge, 1936; Arthur O. Lovejoy, *The Chinese Origine of a Romanticism* în ale sale *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 99–135; Osvald Sirén, *China and the Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, 1950 şi Rudolf Wittkower, „English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment", în *L'Arte*, 6 iunie 1969, pp. 18–35.

232. Owen Cambridge, în *The World*, nr. 118 din 1756, *apud* Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies*

in a Point of View, London, 1927, p. 155. Ar trebui totuşi precizat că cea dintâi istorie occidentală a artelor în care e inclusă o secţiune asupra picturii chinezeşti nu este englezească. E bine cunoscuta *Teutsche Akademie* (Nürnberg, 1675–1679) a lui Joachim von Sandrart. Cf. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 272.

233. Cf. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 112.

234. *Ch'üan Teng Lu*, 22, *apud* Alan W. Watts, *The Way of Zen*, 1957, p. 146.

235. Rudolf Borchardt, „Die Wilde Blume und die Kulturpflanze", în *Antaios*, vol. III (1961–1962), pp. 240–241.

236. Jean-Jacques Mayoux, *Richard Payne Knight et le pittoresque. Essai sur une phase esthétique*, Paris, 1932, p. 33. Mayoux atribuie invenţia aşa-numitului „ha-ha" lui Vanbrugh. J. R. Watson e de părere că autorul ei ar fi Charles Bridgeman, masiva ei utilizare revenind lui William Kent însuşi, arhitectul-grădinar al cunoscutelor „Kensington Gardens" din Londra. Cf. J. R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson, 1970, p. 16.

237. Roland Mousnier, *Les XVIe et XVIIe siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492–1715)* (vol. IV din *Histoire générale des civilisations*, publicată sub direcţia lui Maurice Crouzet), Paris, 1954, p. 556.

238. Câteva aspecte ale acestei mentalităţi sunt înregistrate de Gisela Rosenthal în teza sa *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753–1824*, Diss. München, 1974 (vezi, mai ales, introducerea: „Die Modalität des menschlichen Naturverhältnisses und die Landschaft als Genre", pp. 1–9).

239. Cf. A. Röver, *Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime*, Diss. Tübingen, 1973.

240. Cf. Gisela Rosenthal, *op. cit.*, pp. 4–5.

241. „…păreau a umple pajiştile numai pentru a se abandona mai deplin şi mai continuu plictiselilor oraşului.”

242. „Natura e o drăgălaşă zarvă.”

243. E. şi J. de Goncourt, *L’Art du dix-huitième siècle et autres textes sur l’art*, Paris, 1967, p. 98.

244. Raporturile dintre „libertinaj” şi „libertate” în atmosfera secolului al XVIII-lea sunt expresiv analizate de Jean Starobinski în cartea sa *L’Invention de la liberté 1700–1789*, Genève, 1964.

245. Recomandăm, pentru numeroasele sugestii pe care le conţine în această privinţă, cartea lui Vladimir Jankélévitch *L’Aventure, l’ennui, le sérieux*, Paris, 1963. Cf., mai ales, cap. „Angoisse et ennui”.

246. Cf. Joseph Gramm, *Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912, pp. 118–122.

247. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1973 (ed. I, 1923), pp. 371–372.

248. Fritz Novotny, „Der Impressionismus”, în *Propyläen Kunstgeschichte*, vol. 11 („Die Kunst des 19. Jahrhunderts”), 1966, p. 130.

249. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 95.

250. *Ibidem*, p. 18, n. 1.

251. Cf. *L’Amour de l’Art*, iulie, 1931, *apud* Lionnello Venturi, *De la Manet la Lautrec*, trad. rom. Constanţa Tănăsescu şi Micaela Slăvescu, Bucureşti, 1968, p. 27.

252. O. Spengler, *op. cit.*, pp. 371–372.

253. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 97.

254. Spengler (*op. cit.*, p. 373) vorbeşte şi el despre *„die programmatisch klare und innerlich um so ärmere Kunst der französischen Impressionisten…*” („arta atât de clară programatic şi cu atât mai săracă lăuntric a impresioniştilor francezi”).

255. Fritz Novotny, *op. cit.*, p. 134.

256. Insistăm asupra faptului că atitudinea noastră

polemică faţă de impresionism priveşte strictamente raportarea sa la problema naturii. Nu punem nici o clipă în discuţie importanţa decisivă a acestei mişcări pentru istoria picturii universale, aşa cum ea se poate deduce din bibliografia esenţială a domeniului. Cf., mai ales, Pierre Francastel, *Pictură şi societate*, trad. rom. V. Florea, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1965), cap. 2: „Distrugerea unui spaţiu plastic", pp. 131–170. (Din păcate, *Impresionismul* aceluiaşi autor, trad. rom. Radu Pontbriand, Bucureşti, 1978, e o lectură dezamăgitoare.) Pentru acumulare de documente, vezi Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 2 vol., Paris – New York, 1939, şi John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1946. O cuprinzătoare sinteză şi bibliografie în Jean Leymarie, *L'Impressionnisme*, 2 vol., Genève, 1959.

257. Lionelo Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II, p. 280.

258. Cf. *supra*, pp. 88–89.

259. Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, 1932. Bachelard îi opune mereu lui Bergson punctul de vedere formulat de Roupnel în cartea sa *Siloë*: dacă timpul are o realitate, ea nu poate fi decât tocmai realitatea clipei.

260. Cf. Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880* („The Pelican History of Art"), London, 1960, pp. 5–6. Asupra echivalenţei – tipic ottocentiste – dintre natură şi lumea vizibilului, Novotny revine şi în paginile despre impresionism din *Propyläen* (*loc. cit.*, p. 130): impresionismul e *Erlebnis des Bloss-Sichtbaren* („trăire a strict-vizibilului").

261. Witelo, *Optica*, III, 59 (Alhazen, II, 18), *apud* Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, Bucureşti, 1978 (ed. I engleză, 1970), vol. II, p. 382 (traducerea textului latin Mihai Gramatopol).

262. Cf. Wł. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. II, pp. 376–377.

263. Cf. *infra*.

264. Toma de Aquino, *Summa Theologiae*, qu. 67 a 1 c., *apud* Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 370.

265. Cf. Wł. Tatarkiewicz, *op. cit.*, *passim*; de asemenea, R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961, pp. 169–170; K. E. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, 1972 (ed. I, 1939; ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1953), cap. V, şi cele trei volume deja citate (cf. *supra*, cap. II, n. 25) ale lui Edgar de Bruyne.

266. Trebuie spus că o anumită *laicizare* a degustării luminii, o înclinaţie spre exaltarea strălucirii ei exterioare se percepe încă din veacul al XIV-lea. J. Huizinga (*Amurgul Evului Mediu*, Bucureşti, 1970) citează numeroase exemple în acest sens.

267. Kant e invocat în legătură cu impresionismul şi de Max J. Friedländer, în *Landscape. Portrait. Still-Life*, p. 129.

268. O. Spengler, *op. cit.*, p. 367.

269. Edificatoare sunt, în această privinţă, însemnările lui Spengler privind iradierea „numinoasă" a luminii în tablourile unor Grünewald, Lorrain, Giorgione sau Rembrandt, în contrast cu „lumescul" ei în peisajele de *plein-air*. Cf. *op. cit.*, p. 371: se vorbeşte de un sublim verde „catolic", de un brun „protestant" şi despre „ireligiozitatea" luminii de *plein-air*: *Ein einziges Freilichtbild verweltlicht sofort das Innere einer Kirche und setzt sie zu einem Ausstellungsraum herab* („O singură imagine de *plein-air* imanentizează de îndată interiorul unei biserici, transformându-l în spaţiu de expoziţie").

270. Cf. *supra*, pp. 82–84.

271. Cf., între altele, Edgar Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, Bucureşti, 1967. Observaţii instructive privind stilistica implicată a călătoriei (cu o analiză a disjuncţiei dintre călătorul „tradiţional", de tip „realist" – în sens medieval – şi

călătorul „nominalist” al vremurilor mai noi) se vor găsi în Andrei Cornea, *De la portulan la vederea turistică*, Bucureşti, 1977, în special cap. 4.

272. Cf. Josef Strzygowski, „Süddliche Macht und nördliche Landschaftsmalerei”, în *Belvedere*, nr. 10 (1931).

273. Cf. Charles Dempsey, „The Classical Perception of Nature in Poussin’s Earlier Works”, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 29 (1966), pp. 219–249.

274. *Apud* Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923, p. 141, n. 1.

275. Cf. Henry V. S. Ogden şi Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Chicago, 1955. Cf., de asemenea, Francesco Viglione, *L’Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano, 1946, şi Hans Joachim Possin, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der Englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, 1972.

276. Cf. Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, 1965, p. 12.

277. J. R. Watson, *Picturesque Landscape*... p. 16.

278. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 57.

279. Cf. Nikolaus Pevsner, „Richard Payne Knight”, în *The Art Bulletin*, decembrie 1949, pp. 293–320.

280. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 60–69.

281. „Englezii iau totul din Italia, şi totuşi rareori iau ceea ce trebuie. Italienii se despart cât mai rar cu putinţă de lucrurile bune, aşa încât cunoscători sunt cei care vând, nu cei care cumpără.”

282. Ch. Montesquieu, *Voyages*, Bordeaux, 1894, I, p. 170, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 67.

283. Cf. Joseph Gramm, *op. cit.*, p. X (Vorwort).

284. *Ibidem*, p. 15.

285. *Ibidem*, pp. 29 şi urm.

286. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. rom. D. D. Roşca, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 269.

287. J. Gramm, *op. cit.*, p. 24.

288. Alexander von Humboldt, *Kosmos*, II, 28 *apud* Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, p. 145, n. 1.

289. Cf. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, pp. 144–145. Cf. şi Heinrich Lützeler, *Vom Wesen*... p. 223, şi Kenneth Clark, *op. cit.*, cap. IV (pp. 58–76), unul dintre cele mai bune capitole ale întregii cărţi.

290. Polybius, *Historiae*, IV, 20, *apud* Erwin Panofsky, „Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition", în *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1970, p. 343. Cf. şi B. Snell, „Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft", în *Antike und Abendland*, I, 1944.

291. Cf. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, pp. 147–151.

292. Aşezarea lui Poussin în descendenţa lui Annibale Carracci fusese stabilită, cu doi ani înainte de apariţia cărţii lui Gerstenberg, de Gabriel Rouchès într-un articol intitulat „Le paysage chez les peintres de l'École bolognaise", în *Gazette des beaux-arts*, ianuarie 1921, p. 7, şi februarie 1921, p. 119.

293. Cf. Anthony Blunt, „The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 7 (1944), pp. 154 şi urm. Cf. şi P. Alfassa, *Poussin et le Paysage*, în *Gazette des beaux-arts*, 1925, I, p. 265.

294. Cf. Wilhelm Stein, *„Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800*, Strassburg, 1917, şi Walter Geese, *Die Heroische Landschaft von Koch bis Böcklin*, Strasbourg, 1930.

295. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, p. 149.

296. H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, 1908, p. 28.

297. *Apud* W. Stein, *op. cit.*, pp. 67–68.

298. „Mai mult iubesc sălaşul durat de-ai mei la ţară / Decât romana vilă cu fruntea temerară, / Iar

marmorei vârtoase prefer ardoaza fină, // Mai mult îmi place Loira decât Tibrul latin / Mai mult micul Lyré ca piscul Palatin / Mai mult ca briza mării, dulceaţa angevină."

299. Cf. John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, 1965, vol. I, p. 64.

300. Petru Creţia, „Despre exotism", în *Secolul XX*, nr. 7/1973, p. 64.

301. Cf. Jakob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800* („The Pelican History of Art"), London, 1972, pp. 260–261.

302. Cf., între altele, Bernard Smith, „European Vision and the South Pacific", în *Journal of the Warburg and Courtould Institute*, vol. 13 (1950), pp. 65 şi urm.

303. Cf. şi Victor Segalen, „Însemnări despre exotism", în *Secolul XX* nr. 7/1973, p. 37: „[Natura] e prima noastră experienţă exotică, lumea exterioară fiind tot ce se deosebeşte, de la început, de noi."

304. Christopher Hussey, *op. cit.*, pp. 2–4.

305. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 167–168.

306. Cf. *Letters from the late Reverend Dr. Thomas Herring*, 1777, p. 39, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 170.

307. John Dennis, *Miscellanies in Verse and Prose*, 1693, pp. 133–134.

308. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 7.

309. Cf. *infra*, pp. 167–171.

310. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 195.

311. *Ibidem*, p. 8.

312. *Ibidem*, pp. 92–93.

313. Femeile se afirmă, în secolul al XVIII-lea, nu numai în planul plasticii, ci şi în acela al literaturii. Suntem în plină epocă a romancierelor (*lady novelists*): Anne Radcliffe, Jane Austen, Mrs. Griffith, Charlotte Smith etc. Cf. cap. VIII („The Landscape Arts and the Picturesque in the Novel of the Eighteenth Century"), pp. 201–226, din

cartea citată a Elizabethei Manwaring.

314. Cf. L. Binyon, *English Watercolours*, ed. a II-a, London, 1944, şi Henri Lemaître, *Le paysage anglais à l'aquarelle* (1760–1851), Paris, 1955.

315. Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, 1919. Lucrarea a fost scrisă în jurul lui 1649. O variantă mai restrânsă (*An Exact and Compendious Discourse concerning the Art of Miniature or Limning*) exista încă de la 1625. Şi această variantă, şi textul lărgit au fost tipărite după moartea autorului lor, survenită în 1650. Cf. Ernst H. Gombrich, „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", în *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp. 107–108, şi Henry şi Margaret Ogden, *op. cit.*, pp. 9 şi urm.; de asemenea, apendicele de la p. 171.

316. Cf. Henri Lemaître, *op. cit.*, partea a II-a.

317. Richard Payne Knight, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, London, 1805, pp. 147 şi urm.

318. Elizabeth Wheeler Manwaring insistă asupra faptului că în Italia secolului al XVII-lea cuvântul *pittoresco* era frecvent utilizat, dar nu cu sensul de *picture-like* („asemănător unei picturi"), ci cu acela de *painter-like* („în felul pictorului"). Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168.

319. William Aglionby, *Painting Illustrated in Three Dialogues*... *apud* Walter John Hipple Jr., *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957, p. 185.

320. Cf. W. J. Hipple Jr., *op. cit.*, p. 186.

321. Cf. *The Tender Husband*, actul IV, scena 2.

322. Pope foloseşte „pitorescul" cu acest sens într-o notă la *Iliada*, tipărită în 1715. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168. Echivalenţa *picturesque* – *pictorial* e studiată de Robert S. Bridges, în articolul său „Pictorial. Picturesque. Grotesque. Classical", în *S.P.E.* („*Society for*

Pure English”), tract. nr. XV, Oxford, 1923, pp. 15–21. *Picturesque* ar avea o conotaţie romantică, în vreme ce *pictorial* ar avea una clasică. Şi, întrucât *pictorial* n-a intrat în uz decât după 1800, Bridges presupune că *picturesque* trebuie să-i fi ţinut locul ori de câte ori e folosit înainte de 1800. O presupunere care, deşi din punct de vedere lexical e plauzibilă, e greu de susţinut din punct de vedere istoric. Cf. discuţia termenului „pitoresc” la Gilpin, *infra*, pp. 176–178.

323. „O, ce subiect, ce caricatură, pentru un Rosa, un Rembrandt sau un Schalcken... Aş da o sută de guinee să o am pictată.”

324. T. Smollett, *The Expedition of Humphrey Clinker*, apud Hipple, *op. cit.*, p. 187.

325. Cf. *A Review of the „Landscape. A Didactic Poem” [by R.P. Knight], also of „An Essay on the Picturesque” [by U. Price], together with Practical Remarks on Rural Ornament, by the Author of „Planting and Ornamental Gardening. A Practical Treatise”*, London, 1795, pp. 261–275.

326. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168.

327. Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, 1624, ed. nouă, London, 1903, p. 87.

328. Sir William Temple, *Gardens of Epicure*, 1685, *apud* Nikolaus Pevsner, „The Genesis of the Picturesque”, în *Architectural Review*, vol. 96 (1944), pp. 139–146.

329. Lord Shaftesbury, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, 1709, *apud* Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, London, 1976 (ed. I, 1956), p. 177.

330. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 124.

331. Cf. *The Spectator*, 25 iunie 1712.

332. Cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 30–31.

333. Atât grădina lui Burlington de la Chiswick, cât şi cea a lui Pope de la Twickenham au fost concepute în jurul lui 1718, în maniera lui Kent; cf. H. Pevsner, *The*

Englishness... p. 175.

334. Cf. Jos. Spence, *Anecdotes* etc., ed. 1858, p. 196, *apud* N. Pevsner, *The Englishness*... p. 177.

335. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 83.

336. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 33–34.

337. Cf. *ibidem*, p. 41.

338. *Ibidem*, p. 56.

339. William Gilpin, *Essay on Prints*, 1768.

340. Idem, *Observations on the Western Parts of England*, London, 1798, p. 238.

341. Wylie Sypher, „Baroque Afterpiece: The Picturesque", în *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, ianuarie 1945, pp. 39–58. Giulio Carlo Argan distinge şi el între pitoresc şi sublim, văzând în cel dintâi o „poetică a relativului", iar în celălalt, o „poetică a absolutului". Cf. *L'arte moderna 1770–1970*, Roma, 1970, p. 12.

342. Cf. W. D. Templeman, *The Life and Work of William Gilpin*, în *Illinois Studies in Language and Literature*, vol. 24, nr. 3–4, 1939.

343. Whately, *Observations on Modern Gardening*, 1770.

344. Horace Walpole, *Essay on Modern Gardening*, 1770, şi idem, *A History of Modern Taste in Gardening*, 1771. Cf. şi Isobel Wakelin Urban Chase, *Horace Walpole: Gardenist*, Princeton, 1943.

345. William Mason, *The English Garden* (în versuri), 1772.

346. Textul lui Combe, a cărui primă ediţie era ilustrată de Rowlandson, e citat după E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 200 şi după J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 56.

347. „Voi face o excursie; apoi o voi descrie / Voi călări, voi scrie, voi face schiţe, voi picta, / Şi voi face astfel o adevărată invenţie: / Ici un pic de proză, colea câteva versuri / Şi pretutindeni cât mai mult pitoresc... // Şi cu toate că gustul comun s-ar putea revolta / ...Cum nu

vreau să pierd vremea / Voi desena un stâlp. / Iată! Are ceva foarte pitoresc. / E viguros, aspru, lipsit de luciu/ Şi peste tot acoperit cu muşchi; / Şi cred că am dreptul – (cine-ar îndrăzni să mi-l conteste?) – / Să vă aşez lângă stâlp pe voi, grup de măgari. / Tiii, că bine se mai potriveşte! Şi dacă stau să mă gândesc bine / Băltoaca aceea din care bea surul / Ar arăta mai bine pusă mai încoace/ Şi, pe cinstea mea, am s-o transform într-un râu; / Din suprafaţa ei netedă voi face o creastă stâncoasă / Şi deasupra voi aşeza un pod. / …Şi chiar dacă astfel sfidez adevărul, / Scena îşi păstrează neştirbit caracterul."

348. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 133.

349. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 72–73, nota 64.

350. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 141.

351. *Apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 172.

352. Cf. William Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 1772; câteva amănunte despre autor, în Chr. Hussey, *op. cit.*, pp. 156–158.

353. Cf. G. L. le Rouge, *Détails de Nouveaux Jardins à la mode: Jardins Anglais-Chinois*, 1776–1788.

354. O expunere sistematică a etapelor succesive parcurse de „cearta pitorescului" se poate găsi în studiul lui Nikolaus Pevsner „Richard Payne Knight", apărut în *Art Bulletin* (cf. *supra*, n. 52). Pevsner vorbeşte de patru mari faze: cea dintâi, între 1690 şi 1730, se ilustrează prin William Temple, Shaftesbury, Addison şi Pope, mergând până la Kent. Unei a doua faze (1730–1750) îi aparţin: apogeul lui Kent, Shenstone şi începuturile lui Gilpin. Cu „Capability" Brown în practică şi Gilpin, James Mason, Whately şi Walpole în teorie, ne aflăm în faza a treia (1750–1794). În sfârşit, Price şi Knight sunt eroii fazei a patra, ultima. Esenţială pentru înţelegerea fiecărei faze e seria de articole publicate de Pevsner în *Architectural Review*: *The Genesis of the Picturesque* (cf. *supra*, n. 98); *Uvedale Price* (în vol. 95, din 1944), *Chambers* (în vol. 101, din 1947) şi *Repton* (în vol. 103, din 1948). Recomandăm,

de asemenea, pentru o mai largă informaţie asupra „pitorescului”, cărţile clasice ale lui Hussey, Manwaring şi Mayoux; de asemenea, lucrările, deja citate, ale lui J. R. Watson şi W. J. Hipple Jr. (din aceasta din urmă, în special capitolele „The Price – Repton Controversy”, pp. 238–246, şi „The Price – Knight Controversy”, pp. 278–283). Cf. şi Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, Bucureşti, 1970, p. 163, şi Agnieszka Morawin´ska, „Eighteenth-Century «Paysages Moralisés»”, în *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXVIII, nr. 3, iulie – sept., 1977, pp. 461–475.

355. Uvedale Price, *Essay on the Picturesque*, 1794, p. 4.

356. *Ibidem*, p. 26 şi pp. 141–142.

357. Cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 66.

358. Chr. Hussey a avut, încă din 1927, această intuiţie. Pentru el, Price şi Knight sunt „impresionişti de la 1794” (cf. *op. cit.*, p. 160). Mayoux recunoaşte doar lui Knight onoarea de precursor (*op. cit.*, p. 72). Dar gustul lui Price pentru senzaţia obţinută prin *mişcare* atestă o deschidere spre instantaneu, spre tranzient, de natură să-l situeze în aceeaşi ordine de noutate cu Knight. E drept, „impresionismul” lui Knight implică, o vom vedea, un anume spor de subtilitate estetică.

359. Cf. *supra*, p. 153.

360. U. Price, *op. cit.*, pp. 189, 196, 197.

361. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 69.

362. Cu trei ani mai tânăr decât Price, Knight pare să stea, la început, sub egida lui. *The Landscape* e dedicat, de altfel, prietenului mai în vârstă: *Do thou, o Price, the song attend / Instruct the poet and assist the friend*. („Ascultă-mi, o, Price, cântecul / Învaţă-l pe poet şi ajută-l pe prieten.”)

363. Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790.

364. C. Hussey, *op. cit.*, p. 17.

365. Gilpin avusese şi el intuiţia importanţei pe care

ochiul o are în percepţia valorilor pitoreşti. După el, frumosul interesează mai mult imaginaţia, ca şi ideile. El se revelează la capătul unui demers *sintetic*. Pitorescul se sprijină preponderent pe rezultatele unei foarte aplicate *analize* optice (cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 59). Interesante, în acest sens, sunt şi relatările lui Johnson (din *Lives of the Poets*), privitoare la pasiunile „pitoreşti" ale poetului William Shenstone (cf. Mayoux, *op. cit.*, pp. 34–35): el avea o *ferme ornée*, pe care o întreţinea ca sursă a unor plăceri strict optice. Ţinea atât de mult la pura aparenţă, încât îl indigna la culme când vreun oaspete, în loc să admire înfăţişarea apelor din parcul său, îl întreba dacă au peşte…

366. Titlul întreg sună astfel: *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, in answer to the Objections of Mr. Knight, Prefaced by an Introductory Essay on Beauty with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon that Subject*, by Uvedale Price Esq., London, 1801.

367. U. Price, *A Dialogue*… pp. 191–192.

368. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 84.

369. U. Price, *op. cit.*, p. 119.

370. Ediţia din 1810 poartă titlul primului text al lui Price (*Essay on the Picturesque*), dar cuprinde trei volume.

371. R. P. Knight, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 1805, p. 16.

372. *Ibidem*, p. 148.

373. *Ibidem*, p. 69.

374. *Ibidem*, p. 186: cineva care admiră „un sân frumos" e, în realitate, prejudiciat de context. „Dacă ar face un mulaj după el şi ar coace înăuntru o budincă de prune (obiect departe de a fi dezgustător pentru cei mai mulţi dintre noi), nu cred că forma cu pricina i s-ar mai părea atât de răpitoare."

375. Citat de J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 6, n. 1.

376. N. Pevsner, *The Englishness*… cap. 7: „Picturesque England", pp. 173–192.

377. George Mason, *Essay on Design in Gardening*, 1768, p. 26.

378. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 151.

379. Cf. *The Task*, cartea I, pp. 421–425.

380. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 24 şi urm. *Virtuoso* apare în legătură cu membrii Societăţii Regale (*Royal Society*): *Connoisseur* capătă statut prin lucrarea lui Jonathan Richardson *Essay on the Science of Being a Connoisseur* („Încercare asupra ştiinţei de a fi «Connoisseur»"); cât despre cuvântul *Taste* („Gust"), el pare să fie cel mai des folosit cuvânt al vocabularului britanic cult din secolul al XVIII-lea.

381. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 35.

382. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*.

383. Voltaire, *Lettres sur les Anglais*, 1734, scrisoarea a XVIII-a.

384. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 230, cf. şi N. Pevsner, *The Englishness*... pp. 184 şi urm.

385. Vaughan Cornish, *Scenery and the Sense of Sight*, Cambridge, 1935, p. 1.

386. *Ibidem*, prefaţă, p. XI.

387. *Ibidem*, p. 25.

388. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 163 şi urm.

389. „Nu pot alege între Kent şi Le Nôtre / Unul, mulţumindu-se cu o livadă, cu un crâng sau o pădure, / Lucrează pentru înţelept, celălalt pentru regi."

390. Abbé Delille, *Les Jardins*, 1782, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 164.

391. Cf. *Descriptions pittoresques de Jardins du Goût le plus moderne*, ed. a II-a, Leipzig, 1805, şi Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, 1911, pp. 343–350.

392. Pierre Grimal, *Civilizaţia romană*, trad. rom. Eugen Cizek, Bucureşti, 1973, vol. I, p. 294. Cf. şi Robert Étienne, *Viaţa cotidiană la Pompei*, trad. rom. Horia

Vasilescu, Bucureşti, 1970, pp. 211, 245–283.

393. Stephen Switzer, *Ichonographica Rustica*, 1742 (ed. I, 1718), III, pp. 7–8, *apud* H. F. Clark, *op. cit.*, p. 161.

394. Cf. *The Spectator* nr. 477, *apud* H. F. Clark, *op. cit.*, p. 166.

395. Robert Castell, *Villas of the Ancients*, 1728, pp. 116–117.

396. Cf. *supra*, p. 161.

397. Cf. N. Pevsner, *Richard Payne Knight*, pp. 296–298. Knight „acuză creştinismul, în întregul său, şi ia apărarea păgânătăţii". Celelalte lucrări erudite ale sale sunt: *An Analytical Essay on the Greek Alphabet*, 1791, *Prolegomena* la o ediţie din 1808 a textelor homerice şi *Specimens of Antique Sculpture*, 1809 (vol. I) şi 1835 (vol. II, postum).

398. Cf. E. H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art*... pp. 119–121. Sunt citate pasaje semnificative din Montaigne, Lomazzo şi din ghidul publicat în 1778 de Thomas West.

399. Cf. P. Grimal, *op. cit.*, p. 296.

400. Cf. *A Review of the Landscape...* (pentru titlul întreg, vezi *supra*, n. 95), p. V.

401. Cf. John Ruskin, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928, pp. 40, 47 (ediţia cuprinde a doua jumătate din volumul III şi prima jumătate din volumul IV al lucrării *Modern Painters*, apărută în cinci volume, între 1843 şi 1859).

402. Cf. Platon, *Phaidros*, în Platon, *Oeuvres complètes*, ed. „Les Belles Lettres", vol. IV, partea a III-a.

403. John Ruskin, *op. cit.*, pp. 29–32.

404. Cf. J. B. Deperthes (scris uneori şi De Perthes), *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, 1818, p. 151.

Epilog

Într-un anumit sens, în cartea aceasta a fost vorba despre ceva care nu există. Ne putem imagina cu oarecare uşurinţă o lume în care ceea ce ne-am obişnuit să numim „natură” e fie *absent*, fie în asemenea măsură *modificat*, încât să suspende valabilitatea oricăreia dintre consideraţiile noastre de până acum. Natura nu e „eternitate” decât pentru o prea la îndemână retorică. În realitate, ea e întruchiparea cea mai exactă a provizoriului. Ea poate *dispărea*, spulberată de catastrofe, poluată sau *înlocuită* de o ambianţă integral artificială. Ea poate deveni *altfel*, în clipa în care greu previzibile mutaţii genetice sau transferul ei pe alte planete, cu medii atmosferice insolite, ar remodela-o până la a o face de nerecunoscut. Ea poate deveni *altceva* într-o metalume străină de determinările spaţiului şi ale timpului, ale materiei şi ale spiritului, în înţelesul lor omenesc. Dar provizoratul fiinţei concrete a naturii nu e încă atât de instructiv cât provizoratul statutului ei metafizic. Natura nu-şi poate conserva autonomia şi supremaţia ontică decât pentru o conştiinţă lipsită de dimensiunea verticalităţii. Natura e, prin definiţie, un *simbol al purei mijlociri*. E un loc de trecere, o cale, o transparenţă. Cine se opreşte la enorma ei proporţie sau la îmbelşugatul ei inventar riscă să o iubească în chip orb, fără beneficiul înţelegerii adevărate. Iar reflexiile noastre de până acum par a demonstra că una dintre greşelile tipice ale spiritului european e tocmai ignorarea naturii ca instanţă mijlocitoare, supralicitarea autonomiei ei, pe scurt *idealizarea* ei. O greşeală simetrică acesteia va fi, dimpotrivă, refuzul radical al naturii, trecerea ei sub registrul demonicului, al ereziei. Cu alte cuvinte, ratăm contactul veritabil cu natura fie acordându-i prea mult, complicând-o (vezi problematica pitorescului), fie rezervându-i prea puţin, tratând-o ca pe o insuficienţă, ca pe un dat mai curând nefast sau, în orice caz, ambiguu (vezi problematica melancoliei).

În cazul dintâi, sentimentul naturii se confundă cu o naivă pierdere de sine dinaintea monumentalităţii ei. O postulăm ca desăvârşită, ca scop în sine, iar întoarcerea la ea devine aspiraţia noastră supremă. Dar natura ca atare nu este şi nu trebuie contemplată ca o *soluţie*. Problema naturii e o falsă problemă câtă vreme e *doar* problema naturii. Dacă totuşi o asemenea problemă există, ea nu poate fi decât problema a ceea ce natura ascunde (şi revelează), fără ca de altfel să o ştie. Încât a te comporta „realist" în raport cu natura e, mai întâi, a identifica „gradul ei zero", a porni de la *vidul* ei.

Intuiţia naturii ca vid e principiul celor mai caracteristice dintre peisajele extrem-orientale, hrănite de componenta taoistă şi de cea mahayanică a budismului zen. În veacul al X-lea, la un Tung Yuan sau în stampele admirabilului Hsia Kuei din veacul al XIII-lea, desenul formelor concrete este atât de concis, indicaţiile de relief şi anecdotică sunt atât de reduse în comparaţie cu mărinimoasa deschidere a orizontului şi cu vastele spaţii reprezentate, încât fiecare imagine pare o simplă obiectivare a nimicului. Imensitatea rezultă, în chip neverosimil, dintr-o sobră acumulare de semne derizorii. Amploarea e o sumă de precarităţi, un efect paradoxal al imperceptibilului. Urmele minimale lăsate de cerneluri pe mătase nu par destinate să definească obiecte palpabile, ci, mai curând, să deseneze *golurile dintre obiecte*, să menajeze spaţiul „negativ" dintre ele. Căci tocmai golurile sunt forme cu adevărat expresive: ca şi cum lucrurile cele mai dense ale lumii, munţi, păduri, oameni sau bărci, n-ar fi decât locurile rămase libere între multiplele întruchipări ale vidului; lucrurile pun în evidenţă locul gol care le susţine, tot astfel cum puţinele cuvinte ale unui *haiku* pun în evidenţă tăcerea din care s-au născut şi în care se reîntorc.**405**

Nu vom face, acum, o expunere amănunţită a tuturor subtilităţilor care constituie laolaltă doctrina răsăriteană a

vidului (*sunya*). Vom atrage doar atenţia asupra totalei divergenţe dintre această doctrină şi orice formă de nihilism. Vidul este, pentru gânditorul oriental, condiţia imperios necesară pe care lumea trebuie să o îndeplinească pentru a fi locuibilă şi pe care conştiinţa trebuie să o îndeplinească pentru a putea fi locuită, când îi sună ceasul, de iluminare. A vorbi despre vidul lumii nu înseamnă a vorbi despre relativitatea ei, ci despre extrema ei *disponibilitate*. „Lutul e modelat – spune Lao-tse – pentru a deveni vas; folosul vasului stă însă în golul dinlăuntrul său. Uşile şi ferestrele sunt prelucrate pentru a deveni casă; dar folosul casei stă în spaţiile goale pe care ea le cuprinde. Şi astfel, în timp ce existenţa lucrurilor poate fi bună, folositoare ele nu devin decât prin nonexistentul din ele.”**406** Vidul apare astfel drept condiţia însăşi a deplinătăţii, drept *pozitivitatea reală*, opusă falsei pozitivităţi pe care ne-o oferă volumetria lumii. Doctrina vidului nu e preocupată, aşadar, să pustiască cosmosul de forme, ci să pustiască de prejudecăţi modul în care ni-l reprezentăm de obicei. Pentru a percepe natura ca vid, trebuie să începi prin a o goli de tot ceea ce convenţiile vieţii zilnice, ale limbajului, ale raţionamentului i-au adăugat. Trebuie început deci prin readucerea naturii la stricta ei *fenomenalitate*, adică, de fapt, printr-o reeducare a atitudinii noastre faţă de ea. Oricât de contrariată s-ar simţi inteligenţa noastră, ceea ce îi cerem e sacrificiul suprem: suspendarea de sine, ne-gândirea (*wu-hsin*). Un adevărat *ideoclasm* se exprimă – cum vedem – în doctrina răsăriteană a vidului, ca punct de plecare al oricărei cunoaşteri. Pentru a te integra naturii (cunoscând-o în mod adecvat), trebuie să refuzi sistematic a-ţi face din ea „chip gândit”, trebuie să o trăieşti, aşadar, în mod nearticulat, în virtutea celei mai necorupte spontaneităţi. Numai în acest fel *sunyata* (vidul, vacuitatea) devine *tathata*, obiect al unei experienţe transformale şi transverbale, dar cu atât mai puternice.

În toate limbile e greu de găsit un echivalent nebarbar pentru acest din urmă termen. În engleză, i s-a spus *suchness*, *thusness* sau *thatness*[407]; în franceză – *quiddité* sau *ipséité*.[408] E vorba, s-ar zice, de o desemnare a *obiectualităţii nude* a realului, pe care în româneşte ar trebui s-o numim „acestitate”. *Tathata* se referă, prin urmare, „la lumea aşa cum este, neregizată şi neparcelată de simbolurile şi definiţiile gândirii. E un cuvânt care indică concretul şi actualul, în opoziţie cu abstractul şi cu conceptualul”.[409] Apropiat de conţinutul său este, întâmplător poate, Hegel, când, dinaintea unui peisaj din împrejurimile Bernei, pare să nu fi spus decât: *Es ist so!* („Asta este!”)[410] Definitivatul, lipsit de sofisticare, al acestei formule, laconismul ei de interjecţie sunt mai aproape de esenţa naturii decât toate descrierile şi decât toate analizele din lume. „Asta este!” înseamnă „asta este asta, şi nimic mai mult!”, dar şi „asta este tot ce merită spus; orice alt comentariu e inutil”. Dezirabilă e contemplarea fără cuvinte (*Kuan*), identificarea mută cu spectacolul contemplat, abandonul oricărei „rezistenţe” discursive dinaintea lui. S-ar părea, cu alte cuvinte, că în raport cu natura trebuie practicat un soi de *jiu-jitsu* mental: o învingi prin nonrezistenţă, o laşi să-şi prelungească energiile asupra ta, o deţii livrându-i-te. Ceea ce nu înseamnă că te dizolvi anonim în pajiştile ei, ca blocul de sare în apă. Dar, fără a i se opune ca unui radical *altceva*, trebuie să poţi intra în ritmul ei respiratoriu, aşa cum particularul intră în universal fără a-şi pierde specificitatea. Natura antropomorfă şi omul physiomorf sunt deopotrivă nişte anomalii, nişte excese între care pendulăm adesea, tocmai pentru că *ánthropos* şi *phýsis* ne apar ca două concepte polar tensionate. Or, în realitate, natura nu e negaţia eului individual, ci doar expresia lui lărgită, conţinătorul şi, în acelaşi timp, conţinutul lui. Omul se poate adresa, de aceea, naturii, cum se adresa Augustin zeului său, în *Confesiuni…*: *continendo imples* „mă umpli,

întrucât mă conţii”, eşti înlăuntrul meu, aşa cum e marea într-o navă scufundată: marea e ceea ce este, şi nava îşi păstrează profilul: dar, în penumbra adâncurilor, destinele lor se contopesc.

Pentru a înţelege natura, omul nu trebuie neapărat să o imite, să adopte regimul ei de apariţie şi funcţionare: trebuie doar să înceteze a-şi exercita – în perimetrul ei – propriul său regim de funcţionare. Lucrul cel mai iraţional cu putinţă e să proiectezi asupra naturii raţionalitate de tip uman. Căci natura e raţionalitate, dar e raţionalitate fără conştiinţă, e, altfel spus, *spontaneitate*. „E ceva direct şi proaspăt în calitatea naturii de a nu fi îngrădită de nimic uman – scrie Suzuki; în asta constă zeiasca ei libertate şi creativitate. Natura nu deliberează niciodată, acţionează nemijlocit, din sine însăşi... În acest sens e divină. «Iraţionalitatea» ei transcende dubiile şi ambiguităţile omenescului. Când ne supunem ei sau, mai exact, când o acceptăm ca atare, ne înălţăm dincolo de noi înşine.”**411**

Din punctul de vedere oriental, spontaneitatea naturii nu se lasă captată decât printr-o pictură născută ca subspecie sau ca epifenomen al *caligrafiei*. „Caligrafia – spune Ts’ai Yong (132–192 e.n.) – are drept obârşie spontaneitatea (*tseu-jan*). Când e dată spontaneitatea, Yin şi Yang prind a se manifesta. Când Yin şi Yang se manifestă, apare şi desenul formelor.”**412** Caligrafia e consubstanţială metabolismului cosmic. Naşterea ei e prezidată – după legendă – de „spiritul vântului şi al apelor curgătoare” (*fong-lieu*), în care se exprimă principiul vital însuşi (*chen*). Acelaşi principiu vital întreţine şi respiraţia (*k’i*), de care scrisul şi desenul sunt indisolubil legate. E totuna cu a spune că scrisul şi desenul numai atunci îşi ating ţelul când ştiu să reducă efortul şi dexteritatea la supleţea candidă a unui act vital cum e respiraţia. În limbaj zen, artistului i se cere „să picteze nepictând” sau „să cânte la o lăută fără coarde”.**413** Tehnica plăsmuirii nu e decât tehnica de a controla întâmplarea. În consecinţă,

aşa cum gustul celor rafinaţi preferă – în caligrafie – stilul *ts'ao* (schiţat, rapid) stilului *tcheng* (corect), în pictură e preferată maniera prescurtată (*chou*), presupusă a reproduce ceea ce vede sufletul, în vreme ce maniera *mi* (detaliată) nu reproduce decât ceea ce vede trupul.**414** Desenul nu poate fi însă „spontan" dacă mai întâi privirea n-a fost spontană. „A te lăsa dus fără efort" (*jen-yun*) e valabil în aceeaşi măsură pentru ochi ca şi pentru mână. În multe texte – în ale lui Chuang-tse, de pildă –, modelul raportării corecte la real e, de aceea, copilul sau, uneori, închinătorul lui Bacchus... La amândoi, inserţia în imediat e scutită de orice mijlocire, de orice deformantă autocenzură. La mare distanţă de Chuang-tse, Goethe însuşi avea acelaşi gând. El explica aptitudinea pentru ştiinţe a copilului prin aceea că, pentru a observa natura, ţi se cere ce numai el deţine cu adevărat: „o oarecare calmă puritate a sufletului, care nu trebuie să fie nici tulburat, nici preocupat".**415** Vidul naturii nu se poate oglindi decât într-o conştiinţă vidă. Dar din aceste viduri reunite poate rezulta radicala afirmaţie pe care o conţine – de pildă – peisajul extrem-oriental. E, într-adevăr, curios că ori de câte ori e idealizată, adulată în polimorfismul ei, natura sfârşeşte – asemenea unei iluzii – prin a se destrăma, în timp ce, resimţită ca vid, ca un nicăieri plin de aluzii, ea se instalează în experienţa noastră în tot ce are mai adevărat şi mai eliberator.

Numai în identitatea dintre imediateţea naturii şi extrema disponibilitate a conştiinţei, agasanta dihotomie europeană „subiect – obiect" dispare. Şi nu dispare – cum se întâmplă uneori şi în Europa – prin reducerea unui termen la celălalt. Are loc mai degrabă o ieşire din sine a amândurora, o deschidere a lor către orizontul absorbant al Totalităţii, în care contrariile se împerechează. Din perspectiva unui real plin de disparate multiple, Totalitatea apare, e drept, adesea ca vid. Dar vidul acesta nu e neantul, ci nesfârşita posibilitate, universalul din care se

hrăneşte orice manifestare. Herbert Kühn a ştiut să rezume aceste nuanţe prin două mituri caracteristice: mitul lui Pygmalion, pe de o parte, şi acela al lui Wu-tao-tse, pe de alta.**416** Povestea lui Pygmalion o ştim. Prin puterile înduioşatei Venere, statuia pe care el o modelase a ieşit din lumea ei şi a intrat în lumea creatorului ei. Mineralitatea a devenit umanitate. Opera a devenit om. E o împrejurare tipică pentru mentalitatea europeană. Despre Wu-tao-tse se spune însă că, după ce a pictat un peisaj pe un perete, a intrat în pictura sa, dispărând apoi cu ea odată. Omul a devenit operă. Şi amândouă au dispărut. Au realizat condiţia vidului. Pentru aceasta, creatorul a fost acela care a trebuit să iasă din lumea lui pentru a se pierde în lumea plăsmuirii sale. A devenit astfel Wu-tao-tse natură? Nu. Căci atunci soluţia sa n-ar fi decât simpla răsturnare a ecuaţiei europene (natura devenind om). În fapt, şi Wu-tao-tse, şi natura au devenit altceva, unindu-se în primordialitatea robustă a nemanifestării. În spiritul acestor consideraţii, trebuie să parcurgem un text cum este cel atribuit pictorului Song-Ti, de la sfârşitul veacului al XI-lea: „Dacă spiritul se reculege în sine, ceea ce e înalt va alcătui munţii, şi ceea ce e coborât va alcătui apele. Ceea ce e adâncit va alcătui văile, şi ceea ce e sfâşiat – torentele. Ceea ce e limpede va alcătui primul plan, şi ceea ce e întunecos va alcătui depărtarea. Sub supravegherea spiritului şi mulţumită activităţii ideii creatoare (*chen-ling yi-tsao*), se vor ivi apoi – cu iuţeala fulgerului – şi siluetele (*siang*) a tot ceea ce acest peisaj cuprinde: oameni, animale, plante şi arbori, fiinţe zburătoare şi mişcătoare. După ce toate acestea s-au întipărit asupra văzului, pensula se va lăsa purtată de bunul-plac al gândirii: apoi, în tăcerea contemplaţiei, prin intuiţie simpatetică (*chen-huei*), peisajul îşi va găsi chipul în adevărul său spontan, modelat parcă de natura însăşi (*t'ien*), şi nu de om. E ceea ce se cheamă o pictură vie."**417** Un asemenea text nu e bine citit dacă e luat drept argument al prezenţei naturii în

spaţiul interior al omului. Nu asistăm aici la simpla convertire a omului în natură, ci la transfigurarea simultană a fiecăruia dintre termeni prin celălalt. Omul care, aplecat asupra lui însuşi, vede peisaje şi-a ieşit din sine, după cum natura care se poate percepe cu ochii închişi ai contemplaţiei a ieşit şi ea din condiţia ei obişnuită. Omul a devenit un loc al naturii, în acelaşi moment în care natura a devenit un semn al omului. Ca într-o alergare perpetuă, în care poziţiile celor doi alergători se schimbă mereu şi, odată cu ele, chipurile lor înseşi.

Se pare că maeştrii zen, când se întâlnesc, se întreabă unii pe alţii: „Care îţi e locul (mediul, peisajul)? Care îţi e câmpul (*kyšgai*), trupul lărgit?”**418** Ca şi cum, pentru a-l cunoaşte pe celălalt, nu de el trebuie să întrebi, ci de natura pe care el o înfiinţează în jurul său, prin simpla lui prezenţă. *Kyšgai* (sanscr. *gocara*) e „atmosfera sufletească” a fiecăruia, cea care, materializată, ar da un anumit tip de peisaj. În româneşte, întrebarea maeştrilor zen ar suna poate astfel: „Cum stai?”, „În ce duh te mişti?”, „De unde să te iau spiritualmente?”, „Ce loc porţi cu tine?”. Că în întrebări ca acestea nici omul nu e luat drept ceea ce e luat de obicei, nici peisajul nu e peisaj pur şi simplu, nu mai e nevoie să demonstrăm. Oricum, ceea ce avem de câştigat zăbovind o clipă în limitele ideologiei orientale este spulberarea drasticei alternative „om – natură”, din care Europa, Europa modernă mai cu seamă, nu se poate smulge. Uneori, saturată de eşecurile omului, ea proclamă întoarcerea la natură, alteori, excedată de naivitatea frustă şi de inconfortul elementelor, ea se regrupează în omenesc. Acestui sărăcăcios exclusivism, Wu-tao-tse îi opune perspectiva unei infinite libertăţi. Natura nu e replica fatală a omului, şi omul nu e replica fatală a naturii. Pentru fiecare dintre cei doi termeni, celălalt nu e decât *prilejul* unei necruţătoare lămuriri cu sine şi cu rosturile sale ultime.

*

S-a văzut totuşi că greşeala noastră nu e întotdeauna aceea de a acorda naturii prea mult, idealizând-o, neînţelegând „vidul” din ea, postulând-o ca alternativă optimală. De multe ori, îi acordăm, dimpotrivă, prea puţin: o tratăm ca pe antipodul absolut al spiritului, ca pe o capcană a lui. Şi, dacă în împrejurările la care ne-am referit mai sus pierdeam intuiţia naturii, orbiţi de lumina feerică pe care o proiectam asupra ei, acum n-o percepem de prea mult întuneric. Înlocuim, cu alte cuvinte, romanţa „întoarcerii la natură” cu marşul „învingerii”, al „supunerii” ei. Sub entuziasmul acestui marş se ascunde răceala teoretică a gândirii europene în varianta ei postkantiană. Datorită lui Kant, interpretarea antropomorfizantă a naturii a putut căpăta un însemnat prestigiu speculativ. Stabilind că experienţa lumii înconjurătoare nu ne e îngăduită decât dinăuntrul unor categorii apriorice ale conştiinţei, el lăsa drum liber ideii potrivit căreia natura – în întregul ei – nu e decât ceea ce noi investim în ea. E adevărat, „conştiinţa în genere” (*das Bewusstsein überhaupt*) de care vorbeşte Kant nu e neapărat antropomorfă şi, cu atât mai puţin, subiectivă. Dar fără Kant n-ar fi fost posibil în veacul al XX-lea Cassirer, după care, vorbind despre natură, noi nu vorbim despre ceva real, ci doar despre *simbolul naturii*, aşa cum s-a constituit el de-a lungul vremii prin exerciţiul cunoaşterii omeneşti. Minoratul naturii în raport cu omul, dependenţa ei de facultăţile spiritului s-au afirmat tot mai dogmatic şi în istoria esteticii. La Kant, „frumosul natural” era încă uşor conciliabil cu concepţia clasică despre frumos. Odată cu Hegel, frumosul natural apare însă devolarizat, prozaic. Pusă – în chip samavolnic – în antiteză cu arta, natura e etichetată ca insuficientă: un simplu stimulent, un simplu punct de plecare pentru dobândirea desăvârşirii estetice. „Frumuseţea naturii – proclama

Hegel – apare ca una ce e subordonată". E „frumuseţe imperfectă".**419** O spusese, de altfel, înaintea lui, Schelling, care excludea dintre preocupările esteticii tot ce nu se referea la „filozofia artei". Şi aveau să o spună, după el, nenumăraţi alţii, până la Croce: „Fără intuiţii estetice precedente ale imaginaţiei, natura nu ne poate dezvălui nici una. În faţa frumuseţii naturale, omul este chiar miticul Narcis la izvor."**420** În aceeaşi direcţie – deşi cu nuanţări specifice – avansează şi demonstraţiile lui Georg Lukács. El constată că „orice trăire a unei «frumuseţi naturale» are la bază o etapă a supunerii naturii sub dominaţia omului socializat". Trăirile de acest gen constituie – în totalitatea lor – „un contrapol al reflectării dezantropomorfizante a naturii în sine, în tehnică şi în ştiinţele naturii".**421** Privită drept consemnare obiectivă a unei stări de fapt, observaţia lui Lukács e justă.**422** Se pune însă întrebarea dacă starea de fapt analizată e şi legitimă. Dacă, adică, trebuie să acceptăm ca pe o fatalitate percepţia socializată a naturii; dacă nu cumva trebuie să facem efortul, fie şi cu titlu strategic şi temporar, de a ne raporta la ea cu un spor de umilitate: ca la un dat care, în definitiv, nu s-a născut pentru a atârna atavic de măruntaiele civilizaţiei noastre. Vorbind despre „transferul de substanţă dintre societate şi natură" (*der Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur*), Marx însuşi acorda, în fond, mai mult naturii decât pare să îi acorde Lukács. Căci invoca un transfer biunivoc, în care natura are de spus un cuvânt al ei distinct, inconfundabil.

Mai consecvent dialectică, în această privinţă, tocmai prin distanţele pe care şi le ia faţă de unele excese hegeliene, ni se pare gândirea lui Theodor W. Adorno. El deplânge, cu îndreptăţire, eludarea teoriei frumosului natural în estetica de după Schelling. Iar în cuvântul lui Hegel potrivit căruia frumosul artistic e de definit prin negaţie, ca un fenomen compensatoriu faţă de precaritatea frumosului natural, Adorno nu găseşte decât implicaţia

unui singur adevăr: anume că „natura, câtă vreme e considerată doar ca o contraparte a societăţii, nu e încă decât ceea ce apare”**423** şi nu poate apărea în adevărata ei lumină. Istoria omului se reflectă, inevitabil, în natură (şi în percepţia naturii), dar, până la urmă, nici aglomerarea istoricităţii, nici subiectivitatea individului izolat nu explică amploarea obiectivităţii ei. „Frumosul natural – insistă Adorno – indică tocmai preeminenţa, *întâietatea obiectului* în cadrul experienţei subiective (*der Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung*).”**424**

Conştient de abuzurile în care sucombă interpretarea antropocentrică a naturii este, de-a lungul unor pagini de superior bun-simţ, Nicolai Hartmann. El sugerează că tema „frumosului natural” pune mai curând probleme de filozofie a naturii („aflată, astăzi încă, într-o situaţie foarte proastă”**425**) decât de estetică în sens tradiţional. Dacă în trăirea naturii se poate vorbi de plăcere, e vorba de o plăcere paraestetică, derivată din satisfacerea unor „sentimente vitale”.**426** Fraza aminteşte de Schopenhauer, sensibil şi el la efectele terapeutice ale contemplării unei privelişti.**427** Refuzul livrescului, al afectării culturale, dublat de o genuină nevoie de spontaneitate dinaintea naturii sunt, la Hartmann, evidente. Iată un pasaj referitor la personajul pedant, care abordează peisajul din unghiul ticurilor sale estetizante: „Ochiul lui pătrunde în natură prin prisma istoriei artei; lui îi lipseşte atitudinea naturală faţă de peisaj. Altfel stau lucrurile când ne apropiem, nedeformaţi, de bogăţia formelor şi a culorilor pe care o prezintă în nesfârşite imagini aspectul pământului.”**428** Din păcate, în cuprinsul aceleiaşi pagini, Hartmann se dezminte. Eliberat – în contactul cu natura – de antropomorfismul „deformator” al culturii artistice, el cade în antropomorfismul – presărat de banalităţi retorice – al unui eticism discutabil: „La toate acestea, se adaugă însă viaţa omenească risipită în ferme şi sate izolate, în masa peisajului; mărturie a luptei omului cu violenţa naturii şi cu

ceea ce îi este dat dintr-însa”. Hartmann nu şi-a putut păstra, prin urmare, până la capăt, autonomia faţă de prejudecăţile tradiţiei spirituale din care făcea parte. A simţit şi el nevoia să strecoare în imaginea feminin-pasivă a naturii fapta virilă a umanităţii. O dată mai mult se confirmă, cu acest prilej, ceea ce a făcut obiectul primului capitol al cărţii de faţă: tendinţa tipic europeană de a echivala natura cu feminitatea, de a condamna, aşadar, natura la un destin anex, care are de partea lui farmecul, fecunditatea şi ispita, dar nu iniţiativa autonomă, gravitatea şi forţa. Polaritatea „feminin – masculin”, care nu e decât o variantă de camuflaj a polarităţii „subiect – obiect”, e transgresată de peisajul chinez prin însăşi denumirea, aşadar prin însuşi principiul lui. Într-adevăr, peisajului i se spune, în China, *shan-shui*, adică, în traducere, „munte-apă”. Apa este pasivitatea, orizontalul, femininul (*Yin*), muntele este activitatea, verticalul, masculinul (*Yang*). În asemenea măsură preocuparea surprinderii ambelor aspecte ale naturii e inerentă mentalităţii extrem-orientale, încât ea se reflectă şi în indicaţiile de tehnică propriu-zisă a stampei. Perspectival vorbind, primul plan e locul masculinului, în vreme ce adâncimile sunt expresia feminităţii. „Dacă se foloseşte pensula – spune un text – pentru a transcrie corpul subiectului şi tuşul pentru a opera separarea dintre Yin şi Yang, peisajul va fi, prin pensulă şi tuş, întru totul realizat. Dacă se lucrează cu pensula, dar fără tuş, ductul liniilor va fi vădit, dar opera va fi lipsită de spontaneitate. Dacă se lucrează cu tuşul fără pensulă, urmele liniilor vor dispărea, dar atmosfera picturii va fi prea instabilă.”**429** Cu alte cuvinte, pata fără desen e prea vagă, iar desenul fără pată e prea sec. Reuşita imaginii depinde, întotdeauna, de buna proporţie dintre cele două, de echitabila concertare a masculinului cu femininul. Vom conchide că *reproducerea ideală a naturii presupune, ca pe o necesitate, sesizarea androginităţii ei*. Iar androginitatea e un semn al

originarului. Aşa încât, de câte ori am dezvoltat, în această carte, tema naturii primordiale**430**, a naturii care e mai ea însăşi în simplitatea macroscopică a pustiurilor decât în volubilitatea toropitoare a vegetaţiei, am avut drept model arhetipul androginităţii, al sfericei nediferenţieri din care a purces totul. Natura e prezenţa între noi a acestui arhetip. E un mit viu. Aşa stând lucrurile, nu greşim spunând că atitudinea cea mai înţeleaptă pe care trebuie să o avem când ne aflăm în natură e aceea a unui călător care străbate mituri. Şi dacă, în paginile din urmă, am recurs mereu la idei şi formule orientale e numai pentru că gândirea orientală şi-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea. Europei nu i-a fost întotdeauna străin acest gust şi e preferabil să-l regăsească pornind de la propriile ei tradiţii. Orientul e menţionat aici doar ca experienţă stimulatoare, şi nicidecum ca soluţie, ca reper absolut. Meditaţiile taoiste asupra vidului, intuiţia androginităţii naturii, exaltarea spontaneităţii şi fascinaţia nondualităţii originare vor fi apărând, uneori, europeanului într-o lumină stranie… La o privire mai atentă, înţelegem însă că nu suntem în situaţia de a ne asuma gânduri ca acestea ca pe nişte noutăţi dificile; suntem în situaţia de a ni le reaminti.

*

De la un anumit moment înainte, orice problemă a spiritului trebuie respectată – pentru a rămâne modelatoare – în problematicul ei. N-am avut, de aceea, intenţia să reducem problema naturii la conture geometric decupabile. N-am vrut să dăm răspunsuri, ci, tocmai, să suspendăm pripa răspunsurilor, aşezând asupra peisajului văzut şi a celui pictat insecuritatea binefăcătoare a reflexivităţii. Ni s-a întâmplat, uneori, ceea ce ni se întâmplă tuturora când, de pildă, vrem să privim noaptea o stea minusculă: de îndată ce o contemplăm direct, o pierdem din vedere; privind, în schimb, alături de ea, o

percepem vag, licărind, întunecându-se şi licărind iarăşi, fără a ne îngădui să o fixăm mai mult decât o clipă. Cu aceeaşi imprevizibilă intermitenţă am perceput, în natură, peisajul atemporal pe care ea îl ascunde. Cum arată peisajul acesta nu e uşor de spus. Şi, oricum, n-am reuşi să o spunem noi înşine mai bine, decât un pasaj, ca acesta, din *¯urangama Sutra*[431]: „Feluritele înfăţişări ale munţilor, apelor, stâncilor şi plantelor, ale tuturor lucrurilor din care este alcătuită lumea experienţei noastre zilnice se contopesc unele cu altele şi se destramă apoi, până nu mai rămâne din ele decât senzaţia indescriptibilă a unităţii originare; aceasta nu are nimic monoton şi îngheţat în sine, ci vibrează de pulsul luminii şi al vieţii, pătrunsă de o armonie ale cărei sunete cresc şi descresc melodios, întreţesându-se laolaltă şi risipindu-se iarăşi, până ce se pierd cu totul în marea linişte.”

Note

405. Herbert Kühn găseşte şi în arta europeană un echivalent posibil al spaţiului vid din peisajele extrem-orientale: este *fondul de aur* al imaginilor religioase, înţeles ca suprasaturaţie a spiritului, ca o condensare a absolutului. Doar că în Europa absolutul e mereu *jenseitig* („transcendent”), în vreme ce în China el e *diesseitig* („imanent”). Cf. H. Kühn, *Tat und Versenkung. Europa und Asien*, Mainz, 1948, p. 50.

406. Citat de Laurence Binyon în *The Spirit of Man in Asian Art*, New York, 1965 (ed. I, 1935), p. 77.

407. Cf. Alan W. Watts, *The Way of Zen*, London, 1974 (ed. I, 1957), p. 87.

408. Cf. Daisetz Teitaro Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Paris, 1972 (ed. I, 1940), vol. III, p. 337.

409. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, pp. 88 şi urm.

410. *Apud* Dominique Dubarle. Cf. antologia *L’Homme moderne et son image de la nature*, Neuchâtel, 1974, p. 63.

411. D. T. Suzuki, *The Role of Nature in Zen Buddhism*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII, 1953, p. 297.

412. Cf. *P'ei-wen tchai chou-houa p'ou*, cap. 3, p. 1a, *apud* Nicole Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine*, Paris, 1963, p. 19.

413. Alan Watts, *op. cit.*, p. 198.

414. Cf. N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, pp. 36, 59, 191, 221 şi urm.

415. Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, trad. rom. Lazăr Iliescu, Bucureşti, 1965, p. 525.

416. H. Kühn, *op. cit.*, p. 45.

417. Cf. *Mong-k'i pi-t'an*, cap. 17, p. 109, *apud* N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, p. 192.

418. Cf. Suzuki, *The Role of Nature*... p. 312.

419. Cf. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. rom. D. D. Roşca, Bucureşti, 1966, vol. I, pp. 149 şi urm.

420. Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*, trad. rom. D. Trancă, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1902), p. 169.

421. Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, trad. rom. D. P. Fuhrmann şi H. R. Radian, Bucureşti, 1974, p. 592.

422. Cf., pentru aprofundarea gândirii lui Lukács, substanţialul studiu introductiv al lui N. Tertulian la ediţia românească a *Esteticii*, citată mai sus (pp. 5–74).

423. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch), pp. 103–104.

424. *Ibidem*, p. 111.

425. Nicolai Hartmann, *Estetica*, trad. rom. Const. Floru, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1953), p. 25.

426. *Ibidem*, p. 159. Cf. şi p. 165.

427. „O privelişte frumoasă din natură este, aşadar – spunea Schopenhauer –, un *kathartikon* al minţii". Cf. „Observaţii răzleţe despre frumosul în natură", în A. Schopenhauer, *Studii de estetică*, trad. rom. G. Tănăsescu, Bucureşti, 1974, p. 40.

428. N. Hartmann, *op. cit.*, p. 167.

429. Cf. *Wang che hua-yuan*, cap. 2, *apud* N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, p. 224.

430. Cf. *supra*, pp. 36, 119, 122–123, 153–155.

431. Śrangama Stra, *apud* Lama Anagarika Govinda, *Der Weg der weissen Wolken*, Bern – München – Wien, 1978 (ed. I engleză, 1966), pp. 28–29.

Bibliografie

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970 (cap. „Das Naturschöne", pp. 97–122).

Alain, *Un sistem al artelor frumoase*, trad. rom. Alex. Baciu, Bucureşti, 1969 (ed. I orig., 1926), cartea a VIII-a, 10 („Despre peisaj").

Alfassa, P., „Poussin et le paysage", în *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, I.

Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, London, 1790.

Argan, Giulio Carlo, *L'arte moderna, 1770–1970*, Roma, 1970.

Aristotel, *Metafizica*, trad. rom. Şt. Bezdechi, Bucureşti, 1965, cartea a V-a (Δ), cap. 4.

— *Fizica*, trad. rom. N. I. Barbu, Bucureşti, 1966, partea I, cartea a II-a.

Armenter, F., *L'Illusion du mouvement dans le paysage*, Paris, 1907.

Arndt, Karl, „Frühe Landschaftszeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä.", în *Pantheon*, XXV, 1967.

Assunto, Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963.

Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, 1932.

— *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942.

— *L'Air et les songes*, Paris, 1943.

— *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1948.

— *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, 1948.
— *La Poétique de l'espace*, Paris, 1958.
Badt, Kurt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin, 1960.
Baer, Rudolf, *Paul Bril. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600*, München, 1930.
Baldass, Ludwig van, „Die niederländische Landschaftsmalerei von Patenier bis Bruegel", în *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhaus in Wien*, XXXIV, 1918.
Baltrusaitis, Jurgis, *Aberaţii. Patru eseuri privind legenda formelor*, trad. rom. Paul Teodorescu, Bucureşti, 1972 (ed. I orig., 1957), cap. „Grădini şi ţări de vis", pp. 96–119.
Barbier, C. P., *William Gilpin. His Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, 1963.
Bartsch, Juliane, *Figur und Landschaft. Eine Untersuchung ihrer Beziehungsformen im italienischen Kunstbereich des 16. und 17. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg, 1934.
Basuradschi, F., *Landschaftliche Elemente in der Mesopotamischen Kunst des IV. und III. Jahrtausends*, Basel, f.a.
Beenken, Hermann, „Die Landschaftsschau Jacob van Ruysdaels", în *Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943.
Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, trad. rom. D. Ţepeneag, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1939).
Behling, L., *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, 1957.
— *Die Pfanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, 1964.
Bengtsson, Åke, „Studies on the Rise of Realistic Landscape Painting in Holland: 1610–1625", în *Figura*, III, Stockholm, 1952.

Bentsson, A., Omberg, H., „Structural Changes in Dutch Seventeenth Century Landscape, Still-life, Genre and Architecture Painting”, în *Figura*, I, 1951.

Beyer, Oskar, *Die unendliche Landschaft. Über religiöse Naturmalerei und ihre Meister*, Berlin, 1922.

Bialostocki, Jan, *Bruegel pejzazysta*, Poznan´, 1956.

— „The Renaissance Concept of Nature and Antiquity”, în *Studies in Western Art*, II, Princeton, 1963, pp. 19–41.

— „Problema manierismului şi peisagistica din Ţările de Jos”, în *O istorie a teoriilor despre artă*, trad. rom. Anca Irina Ionescu, Bucureşti, 1977, pp. 260–278.

Biese, Alfred, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926.

Binyon, Laurence, *The Spirit of Man in Asian Art*, New York, 1965 (ed. I, 1935).

— *English Watercolours*, London, 1944.

Blaga, Lucian, „Elogiul satului românesc”, în Academia Română, *Discursuri de recepţie*, LXXI, Bucureşti, 1937.

— *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969 (ed. I, 1944).

Blunt, Anthony, „The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin”, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 7 (1944).

Bogdan, Radu, *Andreescu*, vol. I, Bucureşti, 1970.

Böheim, J., „Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance” (*Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 46), Leipzig – Berlin, 1934.

Borchardt, Rudolf, „Die Wilde Blume und die Kulturpflanze”, în *Antaios*, vol. III (1961–1962).

Börsch-Supan, Eva, *Garten-, Landschafts-, Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin, 1967.

Börsch-Supan, Helmut, *Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich*, Diss. München, 1960.

Börsch-Supan, Helmut şi Karl Wilhelm, Jähnig, *Caspar David Friedrich*, München, 1973.

Bottari, St., „La visione della natura nella pittura veneziana del Quattrocento”, în *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Veneţia, 1963.

Bouret, Jean, *L’École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Neuchâtel, 1972.

Bowie, Henry P., *On the Laws of Japanese Painting*, San Francisco, 1911.

Boyer, Ch., „La notion de nature chez St. Augustin”, în *Doctor communis*, VIII (1955), pp. 65–76.

Brandt, Hermann, *Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert*, Strassburg, 1912.

Bridges, Robert S., „Pictorial. Picturesque. Romantic. Grotesque. Classical”, în *Society for Pure English*, tract. nr. XV, Oxford, 1923, pp. 15–21.

Briganti, G., *Glanzvolles Europa. Berühmte Veduten und Reiseberichte des 18. Jahrhunderts*, München, 1969.

Brinckman, A. E., „Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei”, în *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, nr. 69, Strassburg, 1906.

Broglie, De, „De notione Augustiniana naturae”, app. 1 în *De bono ultimo humanae vitae*, Paris, 1948, pp. 229–237.

Bruyne, Edgar de, *Études d’esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946.

Burckhardt, Jacob, *Cultura Renaşterii în Italia*, trad. rom. N. Balotă şi Gh. Ciorogaru, 2 vol., Bucureşti, 1969.

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, 1621, ed. nouă, 3 vol., London, New York, 1932.

Buscaroli, Rezio, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935.

Cahill, James, *Chinese Painting*, New York, 1960.

Carus, Carl Gustav, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1831.

Castell, Robert, *Villas of the Ancients*, London, 1728.

Castro, Augusto de, *Sant'Antonio nell'arte*, Napoli, 1932.

Chabanon, Michel-Paul-Gui de, *Epître sur la manie des jardins anglais*, 1775.

Chambers, William, *Dissertation on Oriental Gardening*, London, 1772.

Charlier, G., *Le sentiment de la nature chez les romantiques français 1762–1830*, Bruxelles, 1912.

Chenu, Roselyne (ed.), *L'Homme moderne et son image de la nature*, Neuchâtel, 1974.

Chiang, Yee, *The Chinese Eye*, London, 1936.

— *Chinese Calligraphy*, London, 1938.

Chou, Ling, *Introduction au paysage chinois*, în *Phoebus*, II (1949), nr. 3.

Clark, H. F., „Eighteenth Century Elysiums. The Role of «Association» in the Landscape Movement", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 6 (1943).

Clark, Kenneth, *Arta peisajului*, trad. rom. Eugen Filotti, Bucureşti, 1969 (ed. I orig., 1949).

Claudel, Paul, *La Peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, 1967.

Closs, H., „The Visionary Landscape", în *The Aryan Path*, Bombay, mai, 1953.

Cohn, W., *Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei*, Berlin, 1908.

— *Chinese Painting*, London, 1948.

Comarnescu, Petru, „Om, Natură şi Dumnezeu în plastica românească", în *Revista Fundaţiilor Regale*, nr. 1, ianuarie, 1943, pp. 129–140.

Contag, Victoria, „The Unique Characteristics of Chinese Landscape Pictures", în *Archives of the Chinese Art Society of America*, VI (1952).

Conway, F., *Giorgione. A New Study of his Art as a Landscape Painter*, London, 1929.

Cordier, Henri, *La Chine en France au XVIIIe siècle*,

Paris, 1910.

Corell, J. K., *Under the Seal of Sesshû*, New York, 1941.

Cornea, Andrei, *De la portulan la vederea turistică*, Bucureşti, 1977.

Cornish, Vaughan, *Scenery and the Sense of Sight*, Cambridge, 1935.

Coste, J. B., *Cours d'études de paysage*, Paris, 1809.

Couture, *Paysage: entretiens d'atelier*, Paris, 1869.

Cozens, Alexander, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London, 1785.

Creţia, Petru, „Despre exotism", în *Secolul XX*, nr. 7/1973.

Crisp, F., *Mediaeval Gardens*, London, 1924.

Croce, Benedetto, *Breviar de estetică, Estetica in nuce*, trad. rom. Eugen Costescu, Bucureşti, 1971.

— *Estetica*, trad. rom. Dumitru Trancă, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1902).

Cullen, Thomas Gordon, *Townscape*, London, 1961.

Curten, M., *Essai sur les jardins*, Paris, 1807.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, trad. rom. Adolf Armbruster, Bucureşti, 1970.

Czempiel, C., *Das Romantische und Realistische Landschaftsbild in Frankreich. Analyse und Vergleich*, Diss. Berlin, 1956.

Daniélou, J., „Terre et Paradis chez les Pères de l'Église", în *Eranos- Jahrbuch*, vol. XXII, 1953, pp. 433–472.

Dauzat, A., *Le Sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, 1914.

Dawson, Chr. M., *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, New Haven, 1944.

Delille, Abbé, *Les Jardins*, 1782.

Dempsey, Charles, „The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works", în *Journal of the*

Warburg and Courtould Institutes, vol. 29 (1966), pp. 219–249.

Deperthes (De Perthes), J. B., *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, 1818.

Diez, Ernst, *Shan Shui. Die chinesische Landschaftsmalerei*, Wien, 1943.

Dorbec, Prosper, *L'Art du paysage en France*, Paris, 1925.

Dorival, Bernard, „Expression littéraire et expression picturale du sentiment de la nature au XVIIe siècle", în *Revue des arts*, 3, 1953.

Dracopol-Ispir, Lucia, *Clasicii peisajului de la Fontainebleau şi influenţa lor asupra picturii româneşti*, Bucureşti, 1935.

Dragone, A., *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano, 1947.

Drost, Willy, „Über Wesensdeutung von Landschaftsbildern, gezeigt an der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts", în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XV, 1921.

Dumont, P. E., *Some Meanings of „Nature"*, în A. O. Lovejoy, G. Boas, *Documentary History of Primitivism and Related Ideas*, I, New York, 1965, pp. 447–456.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. Marcel Aderca, Bucureşti, 1977.

Eimer, G., *Caspar David Friedrich und die Gotik*, Hamburg, 1963.

Eisen, Richard, *Die deutsche Landschaftsmalerei des Spätbarock*, Diss. Würzburg, 1936.

Eisler, Max, *Rembrandt als Landschafter*, München, 1918.

Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949.

Erdberg, Eleanor von, *Chinese Influences on*

European Garden Structures, Cambridge, Mass., 1936.

Étienne, Robert, *Viaţa cotidiană la Pompei*, trad. rom. Horia Vasilescu, Bucureşti, 1970, cap. „Case şi grădini”, pp. 245–283.

Fiensch, G., *Die Anfänge des deutschen Landschaftsbildes. Studien zur Kunstform*, Münster, 1955.

Fiodorov-Davâdov, Aleksei Aleksandrovici, *Russkii peizaj (XVII – XIX)*, Moskva, 1953.

Fischer, Otto, „Die Entwicklung der Raumdarstellung in der Chinesischen Kunst”, în *Ostasiatische Zeitschrift*, II, 1913–1914.

— *Chinesische Landschaftsmalerei*, München, 1921.

— *David Caspar Friedrich und die romantische Landschaft*, Stuttgart, 1922.

Fitzgerald, Mary Margaret, *First Follow Nature. Primitivism in English Poetry 1725–1750*, New York, 1947.

Flemming, Willi, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert*, Halle, 1931.

Francastel, Pierre, *Impresionismul*, trad. rom. Radu Pontbriand, Bucureşti, 1978 (ed. I orig., 1937).

— *Pictură şi societate*, trad. rom. Virgil Florea, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1965).

Franz, Heinrich Gerhard, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 vol., Graz, 1969.

Friedländer, Max J., *Early Netherlandish Painting*, 14 vol., Leyden – Brussels, 1973 (ed. I germană, 1924–1937).

— *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947.

— *De la van Eyck la Bruegel*, trad. rom. Florin Ionescu, Bucureşti, 1975 (ed. I orig., 1956).

Fromentin, Eugène, *Les Maîtres d’autrefois, Belgique – Hollande*, Paris, 1965 (ed. I, 1876).

Frunzetti, Ion, „Bacovia şi Andreescu, o coincidenţă de destine şi expresie”, în *Universul literar*, 1941, noiembrie 29, p. 6.

— „Etapele evoluţiei peisajului în pictura românească până la Grigorescu”, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1/1961, pp. 83–117.

— „Peisajul flamand în Muzeul Brukenthal”, în *Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Bucureşti, 1961, pp. 237–264.

Gage, John, „Turner and the Picturesque”, în *Burlington Magazine*, vol. 107, 1965, pp. 16–26; 75–81.

Gantner, Joseph, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna, 1958.

Ganzenmüller, W., „Das Naturgefühl im Mittelalter, în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 18, Leipzig – Berlin, 1914.

Gaunt, William, *Bandits in a Landscape. A Study of Romantic Painting from Caravaggio to Delacroix*, London, 1937.

Geese, Walter, *Der Heroische Landschaft von Koch bis Böcklin*, Strasbourg, 1930.

Gerson, H., „Dutch Landscape”, în *Burlington Magazine*, XCV, 1953.

Gerstenberg, Kurt, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923.

Gessner, Salomon, *Brief über Landschaftsmalerey an Herrn Fuesslin*, Zürich, 1772.

Ghyka, Matila, C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans l’art*, Paris, 1927.

Giardini, A. V., E. Baggio, *Paesaggi della pittura italiana*, Milano, 1953.

Gilbert, Josiah, *Landscape in Art before Claude and Salvator*, London, 1885.

Gilbert, Katharine Everett şi Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, Bucureşti, 1972 (ed. I orig., 1939; ed. a II-a orig. revăzută şi adăugită, 1953).

Gilpin, William, *Essay on Prints*, London, 1768.

— *Observations on the Western Parts of England*, London, 1798.

Glück, Gustav, *Die Landschaften von P. P. Rubens*, Wien, 1945.

Goethe, J. W. von, *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände*, 1832.

Goldschmidt, Werner, *Die Landschaftsbriefe des Carl Gustav Carus; ihre Bedeutung für die theorie der romantischen Landschaftsmalerei*, Diss. Rostock, 1935.

Goncourt, E. de, *Hokusaï. L'Art japonais au XVIIIe siècle*, Paris, 1896.

Gombrich, Ernst H., *Artă şi iluzie*, trad. rom. D. Mazilu, Bucureşti, 1973 (ed. I orig., 1959).

— „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", în *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp. 107–122.

Gothein, M. L., *Die Geschichte der Gartenkunst*, 2 vol., Jena, 1914.

Graf, Arturo, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, 1911.

Gramm, Joseph, *Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912.

Grand-Carteret, John, *La Montagne à travers les âges*, 2 vol., Grenoble şi Montiers, 1903.

Grant, H. M., *A Chronological History of the Old English Landscape Painters (in Oil)*, London, 1926.

Gregory, T., „L'Idea di natura nella filosofia medioevale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele. Il secolo XII", în *Filosofia, Natura, Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 27–65.

Greindl, Edith, „La Conception du paysage chez Alexandre Keirincx, în Annuaire du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers", 1942–1947.

Grenier, J., „Le grand hasard de la nature, în Preuves", iulie, 1961.

Grigson, G., *Nature, Landscape and Romanticism*, London, 1959.

Grimal, Pierre, *Civilizaţia romană*, trad. rom. Eugen Cizek, 2 vol., Bucureşti, 1973.

Grosse, Ernst, *Die Ostasiatische Tuschmalerei*, Berlin, 1923.

Grosse, Rolf, *Die holländische Landschaftskunst um 1600 bis 1650*, Berlin – Leipzig, 1925.

Grund, Barbara, *Probleme der Raumgestaltung in der Landschaftsdarstellung der deutschen Tafelmalerei vor Dürer*, Diss. Breslau, 1934.

Guardini, Romano, *Briefe vom Comer See*, Mainz, 1953.

Guénon, René, *Le Règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, 1970 (ed. I, 1945).

Guérin, J., *La Chinoiserie en Europe au XVIII siècle*, Paris, 1911.

Guthmann, J., *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael*, Leipzig, 1902.

Hackert, Philipp, *Fragmente über Landschaftsmalerei*, 1797.

Haendecke, Berthold, „Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXX, 1907.

Hamerton, Gilbert, *Landscape*, London, 1885.

Hannebo, Dieter şi Alfred Hoffmann, *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, 3 vol., 1963.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, trad. rom. Constantin Floru, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1953), partea I, secţiunea III, cap. 9, 10.

Haskell, Francis, „Francesco Guardi as Vedutista and Some of His Patrons", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 23 (1960).

Hasumi, T., *Zen in Japanese Art*, London, 1962.

Haumann, J., *Das Oberitalienische Landschaftsbild*

des Settecento, Strasbourg, 1927.

Hausmann, Manfred, *Geheimnis einer Landschaft Worpswede*, Berlin, 1940.

Havelaar, J., *De nederlandsche Landschapkunst*, Amsterdam, 1931.

Hawes, Louis, „Constable's Sky Sketches", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 32 (1969).

Hegel, G. W. F., *Prelegeri de estetică*, 2 vol., trad. rom. D. D. Roşca, Bucureşti, 1966 (ed. I orig., 1837, 1838). Cf., în special, vol. I, partea I, cap. II („Frumosul în natură").

Heinemann, Margret, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Diss. Bonn, 1910.

Heisenberg, Werner, *La Nature dans la physique contemporaine*, Paris, 1962.

Henrici, Irene, *Die Landschaft des unendlichen Raumes*, Diss. Münster, 1936.

Hermann, Ch. Th., *Essai sur le paysage*, St. Petersbourg, 1800.

Herrmann, Herbert, *Untersuchungen über die Landschaftsgemälde des P. P. Rubens*, Berlin, 1936.

Herzberg, Günther, *Mensch und Landschaft. Ein Beitrag zur Form und Geistesgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei*, 1944.

Hipple Jr., John, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957.

Hoerner, Margarete, „Die Naturanschauung des Spätbarock in Literatur und bildende Kunst", în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, 1931.

Hofer, Paul, *Die Italienische Landschaft im 16. Jahrhundert*, Berna, 1946.

Holman, S. M. J., *Nature-Imagery in the Works of St. Augustin*, Washington, 1931.

Holmes, Sir C. J., *Constable and His Influence on Landscape Painting*, Westminster, 1902.

Huch, Ricarda, *Romantismul german*, trad. rom. Viorica Nişcov, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1899, 1902).

Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu*, trad. rom. H. R. Radian, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1919).

Humboldt, Alex. von, „Anregungsmittel zum Naturstudium. Die Landschaftsmalerei", în *Kosmos*, vol. 2, 1847.

Hunt, John, Dixon şi Peter Willis, *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620–1820*, London, 1975.

Huscher, Herbert, *Über Eigenart und Ursprung des englischen Naturgefühls*, Leipzig, 1929.

Hussey, Christopher, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London, 1927.

Huth, Hans, „The American and Nature", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).

Hyams, Edward, *A History of Gardens and Gardening*, London, 1971.

Jahn, J., „Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Landschaftsmalerei", în *Forschung und Fortschritte*, 41, 1967.

Jamot, P., *Sur la naissance du paysage dans l'art moderne: du paysage abstrait au paysage humaniste*, Paris, 1938.

Jan, E. von, *Die Landschaft des französischen Menschen*, Weimar, 1935.

Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, 1963.

Jongh, J. de, *Die holländische Landschaftsmalerei; ihre Entstehung und Entwicklung*, Berlin, 1905.

Kaiser, Konrad, *Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei*, 1970.

Kaemmerer, Ludwig, *Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers*, Diss. Leipzig, 1886.

Kallab, Wolfgang, „Die toscanische

Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Entwicklung”, în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXI (1900), pp. 1–90.

Kammerer, Friedrich, *Studien zur Geschichte des Landschaftgefühls in der deutschen Dichtung des frühen 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1909.

Kemp, Wolfgang, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Diss. Frankfurt am Main, 1973.

Kerényi, Karl, „Die Göttin Natur”, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XIV, 1946, pp. 39–86.

Kiel, Hanna, Dario Neri, *Paesaggi inattesi nella pittura del Rinascimento*, Firenze, 1952.

Kierkegaard, Søren, *Le Concept de l’angoisse*, Paris, 1935 (ed. I orig., 1844).

Klatt, Georg, „Über Landschaftsschilderung”, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, 1922.

Klibansky, R., E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Cambridge, 1964.

Knight, Richard Payne, *The Landscape* (în versuri), London, 1794.

— *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, London, 1805.

Koch, R. A., „Joachim Patenier”, *Princeton Monographs in Art and Archeology*, nr. 38, Princeton, 1968.

Korevaer-Hesseling, E. H., *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*, Amsterdam, 1947.

Köstler, Joseph Nikolaus, *Offenbarung des Waldes*, München, 1941.

Kovach, F. J., „The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas”, în *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso*

internazionale di filosofia medioevale, Milano, 1966, pp. 502–508.

Korninger, Siegfried, *Die Naturauffassung in der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts*, Wien – Stuttgart, 1956.

Kroeber, Karl, *Romantic Landscape Vision (Constable and Wordsworth)*, Wisconsin, 1975.

Kühn, Herbert, *Tat und Versenkung. Europa und Asien*, Mainz, 1948.

Kühnel, Ernst, „Die Mosaiken der Omeyadenmoschee in Damaskus", în *Cicerone*, 1929.

Kuo Hsi, *An Essay on Landscape Painting* (Lin Ch'üan Kao Chih), trad. engl. Shio Sakanishi, London, 1935.

Kurth, Willy, *Berliner Landschaftsmalerei, von Chodowiecki bis Liebermann*, Berlin, 1958.

Kurzweg, E., *Überblick über die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei im 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1929.

Lacey, T. A., *Nature, Miracle and Sin. A Study of St. Augustin's Conception of Natural Order*, London, 1916.

Laes, Arthur, „Gillis van Coninxloo, rénovateur du paysage flamand au XVIe siècle", în *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, II, 1939.

Lairesse, Gérard de, *An Essay to Facilitate the Invention of Landscape, Intended for the Students in the Art*, London, 1757.

Langlois, Ch.-V., *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge*, Paris, 1911.

Lauerstein, D., *Der deutsche Garten des Mittelalters bis um das Jahr 1400*, Göttingen, 1900.

Lavelle, Louis, *La Perception visuelle de la profondeur*, Strasbourg, 1921.

Lecarpentier, *Essai sur le paysage, suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*, Paris, 1817.

Ledermann, Ida, *Beiträge zur Geschichte des*

romantischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die Nationale Schule um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, Diss. Berlin, 1920.

Lesslie, C. R., *Memoirs of the Life of John Constable Esq. RA*, London, 1911 (ed. I, 1843).

Lee, Sherman, „Some Problems in Ming and Ch'ing Landscape Painting", în *Ars Orientalis*, II, 1957.

Lee, Sherman, Fong Wen, *Streams and Mountains without End*, Ascona, 1955.

Leisegang, H., *Physis*, în *Pauly-Wissowa Realencyclopedie*, XX, 1, p. 1129.

Lemaître, Henri, *Le Paysage anglais à l'aquarelle (1760–1851)*, Paris, 1955.

Lenoble, Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969.

— „L'Évolution de l'idée de „nature" du XVIe au XVIIIe siècles", în *Revue de métaphysique et de morale*, nr. 4, 1953.

Lepenies, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1972.

Lewis, C. S., *Studies in Words*, Cambridge, f. d., cap. „Nature", pp. 24–74.

Leymarie, Jean, *L'Impressionnisme*, 2 vol., Genève, 1959.

Lhote, André, *Tratate despre peisaj şi figură*, trad. rom. Dumitru Dancu, Bucureşti, 1969 (ed. I orig., 1946).

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Bucureşti, 1975 (cap. „«Nostos»-ul ca regăsire a naturii", pp. 177–196).

Links, J. G., *Townscape Painting and Drawing*, 1972.

Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, ed. ital. Milano, 1967.

Longhi, Roberto, „Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica", în *Paragone*, VI, nr. 71, nov. 1955.

Lovejoy, Arthur O., „The Chinese Origin of a Romanticism", în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore,

1948, pp. 99–135.

Lukács, Georg, *Estetica*, trad. rom. Eugen Filotti, Aurora M. Nasta (vol. I) şi Dieter Paul Fuhrmann, H. R. Radian (vol. II), Bucureşti, 1972 (ed. I orig., 1963). Cf. vol. II, cap. 15.

Lützeler, Heinrich, „Vom Wesen der Landschaftsmalerei", în *Studium Generale*, fasc. 4/5, 1950, pp. 214–231.

Lydakis, Stylianos, *Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei*, 1963.

Magnin, J., *Le Paysage français des enlumineurs à Corot*, Paris, 1928.

Malins, Edward, *English Landscaping and Literature 1660–1840*, London, 1966.

Mandevare, Michel, *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des départements de l'Empire Français*, Paris, 1804.

Manwaring, Elisabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700–1800*, London, 1925.

Marcus, Hugo, *Die Distanz in der Landschaft*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 11, 1916, pp. 46–60.

— „Vom Sinn der Landschaftsmalerei", în *Antaios*, vol. V, 1964, pp. 172–176.

Mason, George, *Essay on Design in Gardening*, London, 1768.

Mason, William, *The English Garden* (în versuri), London, 1772.

Massignon, Louis, „La Nature dans la pensée islamique", în *Eranos- Jahrbuch*, XIV (1946).

Mayoux, Jean-Jacques, *Richard Payne Knight et le pittoresque. Essai sur une phase esthétique*, Paris, 1932.

Merck, Johann Heinrich, „Über die Landschaftsmalerei", în *Neuer Teutscher Merkur*, 1777.

Meyer-Abich, Adolf, „Natur und Geschichte”, în *Antaios*, vol. I (1959–1960), pp. 510–524.

Michel, Émile, *Du Paysage et du sentiment de la nature à notre époque*, Nancy, 1876.

— *Les Maîtres du paysage*, Paris, 1906.

Moore, M., *Del paesaggio nella pittura di Raffaello*, Napoli, 1920.

Morawinska, Agnieszka, „Eighteenth-Century «Paysages Moralisés»”, în *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXVIII, nr. 3, iulie – septembrie 1977, pp. 461–475.

Motz, H., *Über die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten*, Leipzig, 1865.

Mousnier, Roland, *Les XVIe et XVIIe siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l’Orient (1492–1715)*, Paris, 1954 (vol. IV din *Histoire générale des civilisations*, ed. de Maurice Crouzet).

Müller, Helle, *Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts*, Göttingen, 1957.

Mumford, Lewis, *Technique et civilisation*, Paris, 1950.

Munsterberg, H., *The Landscape Painting of China and Japan*, Tokyo, 1956.

Niemann, Gottfried, *Richard Wagner und Arnold Böcklin, oder Über das Wesen von Landschaft und Musik*, Leipzig, 1904.

Noguchi, Y., *Hiroshige and Japanese Landscape*, Tokyo, 1934.

Noica, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, Bucureşti, 1970.

— *Creaţie şi frumos în rostirea românească*, Bucureşti, 1973.

— „Despre natură în graiul românesc”, în *Eminescu, sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, 1975, pp. 109–114.

Novotny, Fritz, „Painting and Sculpture in Europe 1780–1880”, *The Pelican History of Art*, London, 1960.

— „Der Impressionismus”, în *Propyläen Kunstgeschichte*, B. 11, 1966.

Ogden, Henry V. S. şi Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Chicago, 1955.

Otto, Rudolf, *Das Heilige*, München, 1963 (ed. I, 1917).

Pächt, Otto, „Early Italian Nature Studies and the Calendar Landscape”, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).

Panofsky, Erwin, „Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition”, în *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1970.

Papu, Edgar, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, Bucureşti, 1967.

— *Între Alpi şi Marea Nordului. Eseuri asupra artei germane*, Bucureşti, 1973.

Paulhan, François, *L'Esthétique du paysage*, Paris, 1913.

Peltzer, Alfred, *Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei*, 1907.

Pernéty, A. J., *Dictionnaire Mytho-Hermétique dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, 1787.

Petrenz, W., *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss. Berlin, 1957.

Petrucci, Raphael, *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910.

Pevsner, Nikolaus, „Genesis of the Picturesque”, în *Architectural Review*, XCVI, 1944, pp. 139–146.

— „Uvedale Price”, în *Architectural Review*, XCV, 1944.

— „Chambers”, în *Architectural Review*, CI, 1947.

— „Repton”, în *Architectural Review*, CIII, 1948.

— „Richard Payne Knight”, în *The Art Bulletin*, dec.

1949, pp. 293–320.

— *The Englishness of English Art*, London, 1976 (ed. I, 1956).

Piehler, P., *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*, London, 1971.

Platon, *Phèdre*, în *Œuvres complètes*, ed. „Les Belles Lettres", vol. IV, partea a III-a.

Pleşu, Andrei, „L'espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde", în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, vol. IX, 1972, pp. 105–117.

— „Louis Lavelle şi dialectica vizibilului", în *Studii şi cercetări de istoria artei*, vol. 21, 1974, pp. 87–94.

Pochat, Götz, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin – New York, 1973.

Portman, A., *Art et nature*, Basel, 1958.

Possin, Hans Joachim, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, 1972.

Pötschner, Peter, „Die Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft", în *Wiener Schriften*, vol. 19, Wein, 1964.

Pres, Jean Raymond de, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756.

Price, Uvedale, *Essay on the Picturesque*, London, 1794.

— *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, in answer to the Objections of Mr. Knight, prefaced by an Introductory Essay on Beauty with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon That Subject*, London, 1801.

Prout, S., *Rudiments of Landscape*, London, 1813.

Raczynski, A., *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main, 1937.

Rave, Paul Ortwin, *Deutsche Landschaft in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei*, Berlin, 1938.

Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, Paris, 1958.

Rehder, Helmut, *Die Philosophie der Unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Halle/Saale, 1932.

Reichwein, A., *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925.

Rewald, John, *Istoria impresionismului*, trad. rom. I. Mavrodin, 2 vol., Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1946).

Ritter, Alexander (ed.), *Landschaft und Raum in der Erzählungskunst*, Darmstadt, 1975.

Ritter, Joachim, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, 1963.

Robels, Hella, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantik*, München, 1974.

Robert, Karl, *L'Aquarelle. Traité pratique et complet sur l'étude du paysage*, Paris, 1892.

Roh, Franz, *Holländische Landschaftsmalerei des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, 1923.

Roger-Marx, Claude, *Le Paysage français de Corot à nos jours, ou le dialogue de l'homme et du ciel*, Paris, 1952.

Rosen, F., *Die Natur in der Kunst*, Leipzig, 1903.

Rosenberg, Jakob, Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800* („The Pelican History of Art"), London, 1972.

Rosenthal, Gisela, *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753–1824*, Diss. München, 1974.

Rostovtzeff, M., „Die hellenistisch-römische Architektur-Landschaft", în *Mitteilungen des deutschen Archäeologischen Instituts. Römische Abteilung*, Berlin, XXVI, 1911, pp. 1–186.

Roth, Alfred G., *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum*

Problem der Natur in der Kunst, Berna, 1945.

Rotthauwe, Emma, *Studien zur sienesischen Landschaftsmalerei im Treund Quattrocento*, Würzburg, 1937.

Rouchès, Gabriel, „Le Paysage chez les peintres de l'École bolognaise", în *Gazette des beaux-arts*, ian. 1921 (I) şi febr. 1921 (II).

Rouge, G. L. le, *Détails de Nouveaux Jardins à la mode: Jardins Anglais-Chinois*, 2 vol., 1776–1788.

Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939.

— *Les Mythes de l'Amour*, Paris, 1961.

Roux de Valdonne, P. de, *Recherches sur la perspective des couleurs dans la nature et son application dans les oeuvres des maîtres des diverses écoles depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIIIe*, Paris, 1849.

Röver, A., *Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime*, Diss. Tübingen, 1973.

Rowley, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton, 1947.

Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften, hrsg. von dessen ältestem Bruder*, Hamburg, 1840–1841, Neudruck, Göttingen, 1965.

Ruskin, John, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928 (ed. I orig., 1843–1859).

Sakanishi, Shio, *The Spirit of the Brush*, London, 1939.

Salmony, A., *Chinesische Landschaftsmalerei*, Berlin, 1921.

Sambrook, A. J., „Pope's Neighbours: an Early Landscape Garden at Richmond", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 30 (1967).

Santini, Pier Carlo, *Il paesaggio nella pittura contemporanea*, Venezia, 1971.

Schaller, Hans Otto, *Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei*, Bern,

1910.

Schöne, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954.

Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică*, trad. rom. G. Tănăsescu, Bucureşti, 1974.

Schefold, K., „Vorbilder römischer Landschaftsmalerei", în *Mitteilungen des deutschen archäeologischen Instituts, Athenische Abteilung*, Atena – Stuttgart, LXXI, 1956, pp. 211–231.

Schmidt, Hans Werner, *Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas*, Diss. Halle – Wittenberg, 1930.

Schmidt, Paul Ferdinand, *Deutsche Landschaftsmalerei von 1750–1830*, München, 1922.

Schrade, Hubert, „Die Romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst", *Neuen Heidelberger Jahrbüchern* Jhrg., 1931).

— *Baum und Wald in Bildern deutscher Maler*, München, 1937.

Schürer, Oskar, „Über Landschaftsdarstellung in der deutschen Kunst um 1500", în *Festschrift Richard Hamann zum 60. Geburtstag*, 1939.

Seaver, E., „Landscape Paintings", în *Art in America*, 1950.

Seddon, R., „British Landscape", în *The Studio*, 1954, p. 148.

Segalen, Victor, „Însemnări despre exotism", în *Secolul XX*, nr. 7/1973.

Shenstone, William, *Unconnected Thoughts on Gardening*, London, 1764.

Shepard, P., *Man in the Landscape. A Historic View of the Aesthetics of Nature*, New York, 1967.

Sickman, Laurence, Alex. Soper, *The Art and Architecture of China* („The Pelican History of Art"), London, 1971.

Simmel, Georg, „Philosophie der Landschaft", în *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte,*

Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart, 1957.

Simson, Otto von, „Philipp Otto Runge and the Myth of Landscape", în *Art Bulletin*, 1942, pp. 335–350.

Sørensen, Bengt Algot, *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen, 1963.

Soria, M., „Velázquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620–1750", în *Arte antica e moderna*, 13–16, 1961.

Snell, B., „Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft", în *Antike und Abendland*, I, 1944.

Smith, Bernard, „European Vision and the South Pacific", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).

Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1973 (ed. I, 1923).

Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté 1700–1789*, Geneva, 1964.

Stechow, Wolfgang, „Esaias van de Velde and the Beginnings of Dutch Landscape Painting", în *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, I, 1947.

— „Jan Both and the Re-Evaluation of Dutch Italianate Landscape Painting", în *Actes du XVIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Amsterdam, 1952, Haga, 1955.

— „The Winter Landscape in the History of Art", în *Criticism*, 1960.

— *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London, 1966.

Steenberghen, F. van, „La Philosophie de la nature au XIIIe siècle", în *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 114–132.

Stheeman, A., „De evolutie van her vlaamsche en

hollandsche landschap”, în *Maandblad voor Beeldence Kunsten*, XII, 1935.

Stein, Wilhelm, *Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800*, Strassburg, 1917.

Steiner, Rudolf, *L'Homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments (Études ésotériques)*, Paris, 1975 (ed. I orig., 1923).

— *Goethes Weltanschauung*, Dornach, 1963 (ed. I, 1897).

Steinmeyer, Heinz, *Mensch und Landschaft der Romantik*, Köln, 1928.

Strzygowski, Josef, *Die Landschaft in der nordischen Kunst*, Leipzig, 1922.

— „Süddliche Macht und nördliche Landschaftskunst”, în *Belvedere*, nr. 10, 1931.

Sullivan, Michael, *The Birth of Landscape Painting in China*, London, 1961.

— *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, 1973.

Sulzer, Johann George, *Unterredungen über die Schönheit der Natur*, Berlin, 1750.

Sutton, D., „Il paesaggio classico e ideale”, în *Arte figurativa*, XLIV, 1960.

Suzuki, Daisetz Teitaro, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, 3 vol., Paris, 1972 (ed. I, 1940).

— „The Role of Nature in Zen Buddhism”, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII, 1953.

Sypher, Wylie, „Baroque Afterpiece: The Picturesque”, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, ian. 1945, pp. 39–58.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, 4 vol., trad. rom. Sorin Mărculescu, Bucureşti, 1978 (ed. I engleză, 1970).

Taton, René (ed.), *Istoria generală a ştiinţei*, 4 vol., Bucureşti, 1970–1976.

Tayler, Edward William, *Nature and Art in*

Renaissance Literature, New York, 1964.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Le Milieu divin*, Paris, 1957.

Temple, William, *Upon the Gardens of Epicurus*, London, 1685.

Templeman, W. D., „The Life and Work of William Gilpin", în *Illinois Studies in Language and Literature*, vol. 24, nr. 3–4, 1939.

Thiéry, Yvonne, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle*, Paris – Bruxelles, 1953.

Tietze-Conrat, E., „Das erste moderne Landschaftsbild", în *Pantheon*, XV, 1935.

Tippetts, Marie-Antoinette, *Les Marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, Paris, 1966.

Townshend, F. G., „Ruskin and the Landscape Feeling", în *Urbana*, I, 11, 1951.

Tsuda, N., *Ideals of Japanese Painting*, Tokyo, 1940.

Tsuyrshi, Tamura, *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo, 1936.

Tunnard, Christopher, *Gardens in the Modern Landscape*, London, 1938.

Turner, A. Richard, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.

Utitz, Emil, „Natur in der Kunst", în *Beilageheft zur Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 25, 1931, pp. 244–259.

Vandier-Nicolas, Nicole, *Art et sagesse en Chine*, Paris, 1963.

Venturi, Adolfo, *L'arte e San Girolamo*, Milano, 1924.

Venturi, Lionello, *Les Archives de l'impressionnisme*, 2 vol., Paris – New York, 1939.

— *Istoria criticii de artă*, trad. rom. Constanţa Tănăsescu, Bucureşti, 1970 (ed. I orig., 1964).

— *De la Manet la Lautrec*, trad. rom. Constanţa Tănăsescu şi Micaela Slăvescu, Bucureşti, 1968.

Vianu, Tudor, *Estetica*, Bucureşti, 1968, ed. I, 1934 (vol. I) şi 1936 (vol. II).

Viglione, Francesco, *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano, 1946.

Volhardt, H., *Die Grundtypen der Landschaftsbilder Jan van Goyens und ihre Entwicklung*, Frankfurt am Main, 1927.

Vulcănescu, Mircea, „Dimensiunea românească a existenţei", în *Izvoare de filosofie*, Bucureşti, 1943.

Waldmann, E., „Albrecht Dürer und die deutsche Landschaft", în *Pantheon*, 5, 1935.

Waetzold, Wilhelm, *Das klassische Land*, Leipzig, 1927.

— „Okeanos. Bemerkungen zur Geschichte der Meersmalerei", în *Neue Beiträge deutscher Forschung, Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943.

Waley, Arthur, *Introduction to the Study of Chinese Painting*, London, 1958.

Wallace-Hadrill, P. S., *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968.

Walpole, Horace, *Essay on Modern Gardening*, London, 1770.

— *A History of Modern Taste in Gardening*, London, 1771.

Watson, J.R., *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson, 1970.

Watts, Alan W., *The Way of Zen*, New York, 1957.

— *Nature, Man and Woman*, London, 1973 (ed. I, 1958).

Webster, J. C., *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art*, Princeton, 1938.

Wetering, Cornelis van de, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*, Diss. Bonn, 1938.

Whately (Wheatley), *Observations on Modern Gardening*, London, 1770.

Willis, Fred. C., *Die niederländische Marinemalerei*, Leipzig, 1911.

Wilson, H., „Meanings of «Nature» in Renaissance Literature", în *Journal of the History of Ideas*, II, nr. 4, 1941, pp. 430–448.

Wittkower, Rudolf, „English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment", în *L'Arte*, 6 iunie 1969, pp. 18–35.

Woermann, Karl, *Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer*, München, 1871.

— *Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker*, München, 1876.

— „Kirchenlandschaften", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1890.

Wojciechowski, Aleksander, *Arta peisajului*, trad. rom. Anca Irina Ionescu, Bucureşti, 1974 (ed. I orig., 1965).

Wölfflin, Heinrich, „Bemerkungen über Landschaft und Staffage", în *Piper-Almanach*, München, 1923.

Wolfradt, W., *C. D. Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin, 1924.

Wotton, Henry, *The Elements of Architecture*, London, 1903 (ed. I, 1624).

Zeitler, Rudolf, „Die Kunst des 19. Jahrhunderts", în *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, 1966, vol. 11.

Zeitoun, Jean, „La notion du paysage", în *Nouvel environnement*, nr. 145, sept. 1969, pp. 30–38.

Zervos, Christian, *Paysages français du XVe siècle*, Paris, 1927.

Ziff, Jerrold, „Backgrounds. Introduction of Architecture and Landscape. A Lecture by J. M. W. Turner", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 26 (1963).

Zilva, C., „The Landscape Paintings of Rembrandt and Hercules Seghers", în *Burlington Magazine*, LXXIII, 1938.

Zimmer, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, New York, 1946.

Zimmerman, Ernst, *Die Landschaft in der venezianischer Malerei bis zum Tode Tizians*, Leipzig, 1893.

Zink, Fritz, *Die Passionslandschaft in der oberdeutschen Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts*, München, 1941.

Zoege von Manteuffel, Kurt, *Pieter Bruegel d. Ä. und seine Landschaftsmalerei*, Berlin, 1934.

Zoff, Otto, „Die Bedeutung der deutschen Landschaftskunst", în *Kunst und Künstler*, Jahrgang 17, f. a.

* * * *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Passo della Mendola (Trento), 31 aug.–5 sept. 1965, Milano, 1966.

* * * *A Review of the „Landscape. A Didactic Poem" [by R. P. Knight], also of „An Essay on the Picturesque" [by U. Price] together with Practical Remarks on Rural Ornament, by the Author of „Planting and Ornamental Gardening. A Practical Treatise"*, London, 1795.

Table of Contents

Despre autor

Pitoresc şi melancolie

Cuvânt înainteNoteIntroducereGraniţele noţiunii de „peisaj" în istoria şi teoria artei europeneNoteI. Natură şi feminitate**1**. Zeiţa-Natură. Câteva alegorii europene**2**. Natura şi simbolica apei**3**. Natura, pictorul şi filozoful**4**. Maya, Shakti şi lenevia zeilor masculini**5**. Iubire şi natură în ambianţa europeană**6**. Ştiinţele şi sentimentul naturiia. Mânăstirile şi „timpul burghez" b. Analiză, atenţie, concentrarec. Microscopie şi macroscopied. Obiectivitate şi subiectivitate. Lege şi sensNoteII. Estetica melancoliei**1**. Facerea lumii**2**. Teologi, pustnici şi peisagişti sub semnul

curcubeului3. Despre melancolie4. Peisajul şi depărtărilea. Devoţiune şi retoricăb. Posibilul, iluzia şi memoriac. Chipuri ale depărtării: Joachim de Patenier şi Caspar David Friedrich5. Natura în Europa răsăriteanăa. Natura ca parabolă a organiculuib. Melancolia lui Andreescu şi pământul stihialNoteIII. Estetica pitorescului1. Grădinile şi spaţiul „metafizic”2. Plimbări şi picnicuria. Natura duminicalăb. Impresionism şi imanentism3. Mitul Italiei şi călătoriilea. Natura idealăb. Natura regională. Exoticul4. Sentimentul pitorescului. Acuarelă şi feminitate5. Teoria pitoresculuia. Termenulb. „Cearta pitorescului” de la Henry Wotton la R. P. Knight6. Pitorescul şi spiritul britanic7. Natură şi alexandrinismNoteEpilogNoteBibliografie

Table of Contents

Despre autor
Pitoresc şi melancolie
Cuvânt înainteNoteIntroducereGraniţele noţiunii de „peisaj” în istoria şi teoria artei europeneNoteI. Natură şi feminitate1. Zeiţa-Natură. Câteva alegorii europene2. Natura şi simbolica apei3. Natura, pictorul şi filozoful4. Maya, Shakti şi lenevia zeilor masculini5. Iubire şi natură în ambianţa europeană6. Ştiinţele şi sentimentul naturiia. Mânăstirile şi „timpul burghez” b. Analiză, atenţie, concentrarec. Microscopie şi macroscopied. Obiectivitate şi subiectivitate. Lege şi sensNoteII. Estetica melancoliei1. Facerea lumii2. Teologi, pustnici şi peisagişti sub semnul curcubeului3. Despre melancolie4. Peisajul şi depărtărilea. Devoţiune şi retoricăb. Posibilul, iluzia şi memoriac. Chipuri ale depărtării: Joachim de Patenier şi Caspar David Friedrich5. Natura în Europa răsăriteanăa. Natura ca parabolă a organiculuib. Melancolia lui Andreescu şi pământul stihialNoteIII. Estetica pitorescului1. Grădinile şi spaţiul „metafizic”2. Plimbări şi picnicuria. Natura duminicalăb. Impresionism şi imanentism3. Mitul Italiei şi

călătoriilea. Natura idealăb. Natura regională. Exoticul4. Sentimentul pitorescului. Acuarelă şi feminitate5. Teoria pitoresculuia. Termenulb. „Cearta pitorescului” de la Henry Wotton la R. P. Knight6. Pitorescul şi spiritul britanic7. Natură şi alexandrinismNoteEpilogNoteBibliografie